

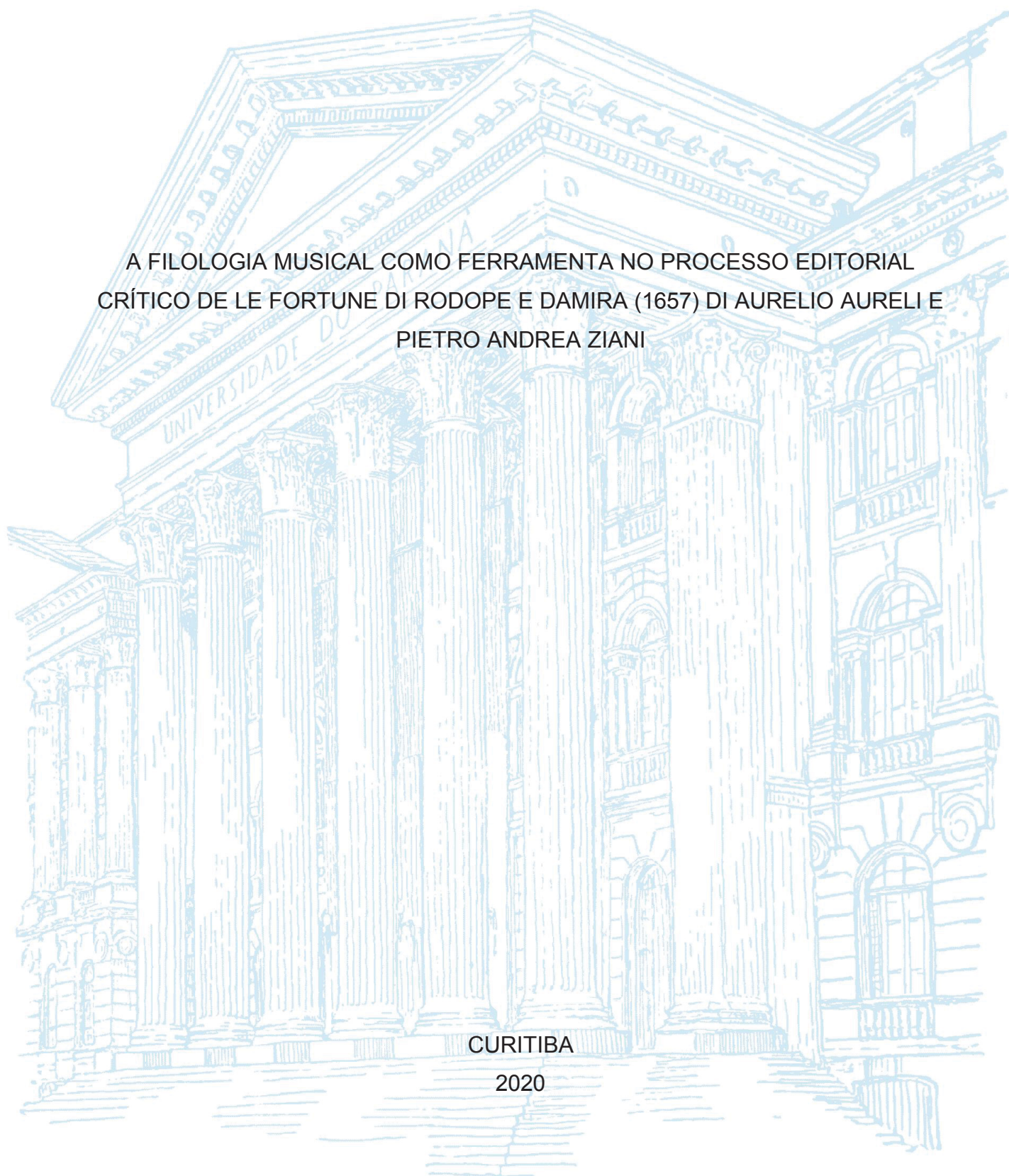
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCIA ELOIZA KAYSER

A FILOLOGIA MUSICAL COMO FERRAMENTA NO PROCESSO EDITORIAL  
CRÍTICO DE LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA (1657) DI AURELIO AURELI E  
PIETRO ANDREA ZIANI

CURITIBA

2020



MARCIA ELOIZA KAYSER

A FILOLOGIA MUSICAL COMO FERRAMENTA NO PROCESSO EDITORIAL  
CRÍTICO DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA* (1657) DI AURELIO AURELI E  
PIETRO ANDREA ZIANI

Texto apresentado ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor(a) em Música. Linha de Pesquisa: Musicologia histórica/Etnomusicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Ruffier Scarinci

Coorientadora: Profa. Dra. Angela Romagnoli

CURITIBA

2020



Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel  
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Kayser, Marcia Eloiza

A filologia musical como ferramenta no processo editorial crítico de La Fortune Di Rodope e Damira (1657) di Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani / Marcia Eloiza Kayser. – Curitiba, 2020.

349 f.: il.

Orientadora: Prof. Dra. Silvana Ruffier Scarinci.

Coorientadora: Prof. Dra. Angela Romagnoli.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Ópera – Veneza - Séc. XVII. 2. Filologia musical. 3. Música – Edição crítica. 4. Aureli, Aurelio (1630-1708). 6. Ziani, Pietro Andrea (1653-1715). I. Título.

CDD 780.87

## ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM MÚSICA

No dia três de agosto de dois mil e vinte às 09:00 horas, na sala <https://meet.jit.si/DefesaM%C3%A1rciaKayser2020>, Jitsi Meet, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **MARCIA ELOIZA KAYSER**, intitulada: **A FILOLOGIA MUSICAL COMO FERRAMENTA NO PROCESSO EDITORIAL CRÍTICO DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA (1657) DE AURELIO AURELI E PIETRO ANDREA ZIANI***, sob orientação da Profa. Dra. SILVANA RUFFIER SCARINCI. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: SILVANA RUFFIER SCARINCI (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), RICARDO BERNARDES (CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL), CARLOS ALBERTO ASSIS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ), LUCIA WATAGHIN (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, SILVANA RUFFIER SCARINCI, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 03 de Agosto de 2020.

Assinatura Eletrônica

10/08/2020 15:29:07.0

SILVANA RUFFIER SCARINCI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

11/08/2020 11:28:18.0

RICARDO BERNARDES

Avaliador Externo (CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E  
ESTÉTICA MUSICAL)

Assinatura Eletrônica

24/08/2020 10:03:30.0

CARLOS ALBERTO ASSIS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

10/08/2020 16:58:16.0

LUCIA WATAGHIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **MARCIA ELOIZA KAYSER** intitulada: **A FILOLOGIA MUSICAL COMO FERRAMENTA NO PROCESSO EDITORIAL CRÍTICO DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA (1657)* DE AURELIO AURELI E PIETRO ANDREA ZIANI.**, sob orientação da Profa. Dra. SILVANA RUFFIER SCARINCI, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 03 de Agosto de 2020.

Assinatura Eletrônica

10/08/2020 15:29:07.0

SILVANA RUFFIER SCARINCI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

11/08/2020 11:28:18.0

RICARDO BERNARDES

Avaliador Externo (CENTRO DE ESTUDOS DE SOCIOLOGIA E  
ESTETICA MUSICAL)

Assinatura Eletrônica

24/08/2020 10:03:30.0

CARLOS ALBERTO ASSIS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

10/08/2020 16:58:16.0

LUCIA WATAGHIN

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)



À força que move meu espírito.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo *spiro* inicial e a chance de me tornar uma melhor versão de mim mesma. À Universidade Federal do Paraná, instituição de ensino e à CAPES, o instituto de fomento que apoiaram este trabalho. Por acreditarem que com ajuda financeira teremos avanço na Ciência através das pesquisas e por haverem proporcionado a mim, a oportunidade de estudar e aprender métodos específicos que não são utilizados no nosso lindo Brasil. Enfim, cursar as disciplinas necessárias à esta pesquisa numa universidade estrangeira e por conseguinte, o conhecimento de toda a coluna cultural de um povo através do Doutorado-sanduíche na Itália.

À Silvana Scarinci, coordenadora do LAMUSA e orientadora deste trabalho, companheira e amiga. Com gentileza e muito carinho orientou-me por este caminho. É um marco na minha vida.

À Rosane Cardoso de Araújo, coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música e ser maravilhoso.

À Professora Angela Romagnoli, co-orientadora que deu conselhos importantes ao meu trabalho e minha professora enquanto estive no Departamento de Musicologia e à Professora Maria Caraci Vela, autora principal da metodologia filológica usada nesta tese e que a indicou.

À banca de qualificação, Prof. Ricardo Bernardes, Prof<sup>a</sup>. Lucia Wataghin e Prof. Carlos Assis, pelas colaborações e direcionamentos na qualificação e defesa.

Ao *Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali* de Cremona, que acolheu-me para poder cursar disciplinas importantes e conclusivas para o trabalho e que pertence à *Università degli Studi di Pavia*.

Ao querido Gilmar Bonato, copista da transcrição e grande amigo, que iniciou comigo esta saga (realizada mas não finda).

A Massimiliano Carraro, agradeço a revisão da transcrição, modernização do italiano e sugestão das cifras de Baixo-contínuo, além do *riassunto del terzo atto*. Amor que encontrei no caminho e me deu apoio para mudar minha vida e finalizar este doutorado.

Minha Mãe, Vera Kayser (*in memoriam*), que terminou sua jornada durante este percurso e deixou saudade. Minha grande companheira e maior incentivadora na vida.

À minha família. Em especial meu pai, Carlos e meu irmão, Roney. À Kátia, minha cunhada. À dona Júlia e João que estiveram sempre presentes com a minha mãe

quando da minha ausência no doutorado-sanduíche. A Paulo, pela relação fraterna que teve com minha mãe. Aos meus amores caninos, Nino, Didon, Fritz e amor felino, Fiona.

E finalmente, aos meus amigos que sempre estiveram presentes em pensamento e com vibrações de boa energia.

Sou grata, sou grata, sou grata.



Fui procurar  
Algo p'ra crescer,  
Encontrei solidão.  
Sofri, ao lembrar  
Minha vida em vão.

Levantei, aderi,  
Estudei, consegui.  
Na terra estranha, sobrevivi.  
Voltei ao ninho e vivi.

Apaixonada, cheguei.  
Como sempre, tratei  
Meus queridos afetos.  
Sou menina, sou projetos.  
Eu sou a MEK da vida...  
Seja benvinda!  
(VEKA<sup>1</sup>, 2019)

---

<sup>1</sup> Vera Kayser, mãe (*in memoriam*)

## RESUMO

Este trabalho é um estudo de caso no processo editorial crítico da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani, através da metodologia da filologia musical. São expostos alguns problemas textuais básicos no que concerne o repertório tão específico dos seiscentos italiano. Propomos a provisão de algum entendimento sobre a natureza crítica da filologia adquirindo específico léxico da disciplina e um esboço básico do assunto, com um ponto de vista sistemático e histórico.

Palavras-chave: Edição crítica. Filologia musical. *Le fortune di Rodope e Damira*. Ópera veneziana do século XVII. Anna Renzi.

## ABSTRACT

This work is a case study in the critical editorial process of the opera *Le fortune di Rodope e Damira* by Aurelio Aureli and Pietro Andrea Ziani, through the methodology of musical philology. Some basic textual problems are exposed with regard to the repertoire so specific of the Italian seventeenth century. We propose to provide some understanding of the critical nature of philology by acquiring a specific lexicon of the discipline and a basic outline of the subject, with a systematic and historical point of view.

Keywords: Critical Edition. Musical philology. *Le fortune di Rodope e Damira*. 17<sup>th</sup> Century Venetian Opera. Anna Renzi.



## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – RECORTE DO PREFÁCIO DO <i>DRAMMA IN MUSICA L'AMOR GUERRIERO</i> .....	66
FIGURA 2 – ELENCO DE <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA</i> .....	75
FIGURA 3 – CAPA DO TESTEMUNHO MANUSCRITO DA PARTITURA DO FUNDO CONTARINI .....	78
FIGURA 4 – CAPA DO TESTEMUNHO MANUSCRITO DA PARTITURA DE NÁPOLES.....	79
FIGURA 5 - RECORTE DA CONTRACAPA DA ÓPERA <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA</i> .....	81
FIGURA 6 – FOTO DA CONTRACAPA DE <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA</i> .....	81
FIGURA 7 – RECORTE DA ANOTAÇÃO ANTES DO INÍCIO DO TEXTO MUSICAL DE <i>LA RODOPE</i> – TESTEMUNHO DE NÁPOLES.....	82
FIGURA 8 – ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> . CENA VI/ ATO I – PÁGINA 1.....	83
FIGURA 9 – ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> . CENA VI/ ATO I – PÁGINA 2.....	83
FIGURA 10 – ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> . CENA VI/ ATO I – PÁGINA 3 .....	83
FIGURA 11 – ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> . CENA VI/ ATO I – PÁGINA 4 .....	84
FIGURA 12 – ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> . CENA VI/ ATO I – PÁGINA 22 .....	84
FIGURA 13 – ÁRIA <i>LUCI BELLE CHE BRAMATE</i> . CENA VIII/ ATO I – PÁGINA 1 .....	85
FIGURA 14 – ÁRIA <i>LUCI BELLE CHE BRAMATE</i> . CENA VIII/ ATO I – PÁGINA 2 .....	85
FIGURA 15 – ÁRIA <i>LUCI BELLE CHE BRAMATE</i> . CENA VIII/ ATO I .....	86
FIGURA 16 – ÁRIA <i>CHI D'AMOR NON SA I CONTENTI</i> . CENA XII/ ATO I – PÁGINA 1.....	87
FIGURA 17 – ÁRIA <i>CHI D'AMOR NON SA I CONTENTI</i> . CENA XII/ ATO I – PÁGINA 2.....	87
FIGURA 18 – ÁRIA <i>CHI D'AMOR NON SA I CONTENTI</i> . CENA XII/ ATO I .....	88
FIGURA 19 – ÁRIA <i>MURA ADORATE E CARE</i> . CENA XVII/ ATO I – PÁGINA 1....	88
FIGURA 20 – ÁRIA <i>MURA ADORATE E CARE</i> . CENA XVII/ ATO I – PÁGINA 2....	89
FIGURA 21 – ÁRIA <i>MURA ADORATE E CARE</i> . CENA XVII/ ATO I – PÁGINA 3....	89
FIGURA 22 – ÁRIA <i>MURA ADORATE E CARE</i> . CENA XVII/ ATO I .....	90

FIGURA 23 – CENA V - ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> – PÁGINA 1.....	99
FIGURA 24 – ÁRIA <i>CHE MI GIOVE ESSER REGINA</i> – PÁGINA 2.....	101
FIGURA 25 – ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> – PÁGINA 3.....	102
FIGURA 26 – ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> – PÁGINA 4.....	103
FIGURA 27 – INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL DA ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> .....	104
FIGURA 28 – RECORTE DA CODA INSTRUMENTAL – <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> .....	104
FIGURA 29 – LINHA IMAGINÁRIA DO CANTO.....	106
FIGURA 30 – PRIMEIRO VERSO DE <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> .....	107
FIGURA 31 – RECORTES DOS COMPASSOS 18 A 23. ....	109
FIGURA 32 – <i>UN PAGLIARECCIO ALBERGO È MIA REGGIA IN CUI VIVO, E NOTTE, E GIORNO</i> .....	109
FIGURA 33 – <i>E MIE FACI NOTTURNE SONO DEL CIEL LE FIAMMEGGIANTI STELLE</i> .....	111
FIGURA 34 – ÁRIA <i>LUCI BELLE, CHE BRAMATE</i> – PÁGINA 1 .....	113
FIGURA 35 – ÁRIA <i>LUCI BELLE, CHE BRAMATE</i> – PÁGINA 2 .....	115
FIGURA 36 – <i>LUCI BELLE, SE BRAMATE</i> – PRIMEIRA ÁRIA DE RÓDOPE .....	117
FIGURA 37 – <i>LUCI BELLE, SE BRAMATE</i> – PRIMEIRA ÁRIA DE RÓDOPE .....	117
FIGURA 38 – <i>LUCI BELLE, SE BRAMATE</i> – PRIMEIRA ÁRIA DE RÓDOPE .....	117
FIGURA 39 – ÁRIA <i>CHI D'AMOR NON SA</i> .....	119
FIGURA 40 – RECORTE DOS COMPASSOS 1 AO 4 DA ÁRIA <i>CHI D'AMOR NON SA</i> .....	120
FIGURA 41 – ÁRIA <i>MURA ADORATE, E CARE</i> – PÁGINA 1 .....	124
FIGURA 42 – ÁRIA <i>MURA ADORATE, E CARE</i> – PÁGINA 2 .....	126
FIGURA 43– RECORTE DO COMPASSO 1 DA ÁRIA <i>MURA ADORATE, E CARE</i> .....	128
FIGURA 44 – RECORTE DOS COMPASSOS 4 A 7, DA ÁRIA <i>MURA ADORATE, E CARE</i> . PALAVRA <i>CARE</i> (MADRIGALISMO) .....	129
FIGURA 45 – RECORTE DOS COMPASSOS 11 A 15, DA ÁRIA <i>MURA ADORATE, E CARE</i> . PALAVRA <i>GRANDEZZA</i> (MADRIGALISMO) .....	129
FIGURA 46 – SEGUNDA PARTE DA ÁRIA <i>MURA ADORATE, E CARE</i> .....	130
FIGURA 47 – SEGUNDA PARTE DA ÁRIA <i>MURA ADORATE, E CARE</i> .....	131

FIGURA 48 – EXEMPLO DE VARIANTES: 2 FASES NA VOZ DA PERSONAGEM

DAMIRA .....146



## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 – ESTRÉIAS DE ZIANI EM VENEZA – <i>DRAMMI PER MUSICA</i> .....	35
QUADRO 2 – <i>DRAMMI PER MUSICA</i> DE AURELIO AURELI .....	40
QUADRO 3 – REPRESENTAÇÕES DE <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA</i> ....	44
QUADRO 4 – LIBRETOS DE <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA</i> – ANO, EDIÇÃO, LUGAR E EDITOR. ....	44
QUADRO 5 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE VENEZA DE 1657, 1ª EDIÇÃO. ....	45
QUADRO 6 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1658, DE BOLONHA. ....	45
QUADRO 7 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1660, DE MILÃO. ....	45
QUADRO 8 – EXEMPLAR DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1660, DE MILÃO. .....	46
QUADRO 9 – EXEMPLAR DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1661, DE LIVORNO. ....	46
QUADRO 10 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1662, DE FERRARA. ....	46
QUADRO 11 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1662, DE FLORENÇA. ....	46
QUADRO 12 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1662, DE TORINO. ....	46
QUADRO 13 – EXEMPLAR DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1666, DE NÁPOLES. ....	46
QUADRO 14 – EXEMPLAR DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1667, DE FORLI. .....	47
QUADRO 15 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1669, DE PALERMO. ....	47
QUADRO 16 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1670, DE BOLONHA. ....	47
QUADRO 17 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1674, DE REGGIO. ....	47
QUADRO 18 – PERSONAGENS DE <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA</i> .....	48

QUADRO 19 – ÍNDICE DO PRIMEIRO ATO .....	56
QUADRO 20 – ÓPERAS E PERSONAGENS QUE ANNA RENZI ATUOU.....	71
QUADRO 21 – CARTÃO DE DETALHES DE CATALOGAÇÃO DE <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA (SCHEDA DI DETTAGLIO)</i> .....	79
QUADRO 22 – EXEMPLO DE METRIFICAÇÃO PRIMEIRO VERSO DA PRIMEIRA ÁRIA DO PERSONAGEM DAMIRA .....	97
QUADRO 23 – TRADUÇÃO – PRIMEIRA ÁRIA DAMIRA – <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> – CENA V .....	97
QUADRO 24 – ESCANSÃO – PRIMEIRA ÁRIA DAMIRA – <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> – CENA V .....	98
QUADRO 25 – MUDANÇAS DOS NÚMEROS DE COMPASSOS NA ESTRUTURA DA ÁRIA <i>CHE MI GIOVA ESSER REGINA</i> – PARTITURAS MANUSCRITA E TRANSCRITA .....	99
QUADRO 26 – PRIMA ÁRIA DE RÓDOPE – <i>LUCI BELLE, SE BRAMATE</i> – CENA VIII .....	112
QUADRO 27 – ESCANSÃO DA PRIMA ÁRIA DE RÓDOPE – <i>LUCI BELLE, SE BRAMATE</i> – CENA VIII.....	112
QUADRO 28 – VARIANTES NA ESTRUTURA DA ÁRIA <i>LUCI BELLE, CHE BRAMATE</i> – PARTITURAS MANUSCRITA E TRANSCRITA .....	112
QUADRO 29 – TRADUÇÃO – SEGUNDA ÁRIA DE RÓDOPE – <i>CHI D’AMOR NON SA I CONTENTI</i> – CENA XII.....	118
QUADRO 30 – ESCANSÃO – SEGUNDA ÁRIA DE RÓDOPE – <i>CHI D’AMOR NON SA I CONTENTI</i> – CENA XII.....	118
QUADRO 31 – MUDANÇAS DOS NÚMEROS DE COMPASSOS NA ESTRUTURA DA ÁRIA <i>CHI D’AMOR NON SA</i> – PARTITURAS MANUSCRITA E TRANSCRITA .....	118
QUADRO 32 – TRADUÇÃO – SEGUNDA ÁRIA DE DAMIRA – <i>MURA ADORATE, E CARE</i> – CENA XVII .....	123
QUADRO 33 – ESCANSÃO – SEGUNDA ÁRIA DE DAMIRA – <i>MURA ADORATE, E CARE</i> – CENA XVII .....	123
QUADRO 34 – MUDANÇAS DOS NÚMEROS DE COMPASSOS NA ESTRUTURA DA ÁRIA <i>MURA ADORATE, E CARE</i> – PARTITURAS MANUSCRITA E TRANSCRITA.....	123

QUADRO 35 – TABELA DE COMPARAÇÃO, TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1657 E TESTEMUNHO DA PARTITURA MANUSCRITA DA COLEÇÃO CONTARINI – PRÓLOGO E PRIMEIRO ATO. ....	131
QUADRO 36 – ELEMENTOS DO TESTEMUNHO DA PARTITURA MANUSCRITA DE VENEZA – ATO I .....	143

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES .....	53
TABELA 2 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES .....	54
TABELA 3 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES .....	55
TABELA 4 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES .....	55
TABELA 5 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES .....	56

## LISTA DE ABREVIATURAS OU SIGLAS

B	- Bélgica (país de origem da biblioteca e/ou testemunho)
D	- <i>Deutschland</i> (Alemanha)
I	- Itália
US	- <i>United States</i> (Estados Unidos)
Bc	- <i>Bologna Museo Internazionale e Biblioteca della Musica</i>
Bc	- <i>Bruxelles Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque</i>
Bu	- <i>Bologna Biblioteca Universitaria</i>
CHH	- <i>Chapel Hill University of North Carolina at Chapel Hill</i>
Fc	- <i>Firenze Conservatorio Luigi Cherubini</i>
Fm	- <i>Firenze Biblioteca Marucelliana</i>
LAum	- <i>Los Angeles (California) university of California, Music Library</i>
LEm	- <i>Leipzig Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek</i>
Mb	- <i>Milano Biblioteca Braidense</i>
Mbs	- <i>München Bayerische Staatsbibliothek</i>
MOe	- <i>Modena Biblioteca Estense Universitaria</i>
Pci	- <i>Padova Biblioteca Civica</i>
PLcom	- <i>Palermo Biblioteca Comunale</i>
PLn	- <i>Palermo Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace</i>
Rig	- <i>Roma Istituto Storico Germanico</i>
Rn	- <i>Roma Biblioteca Nazionale Centrale</i>
Rvat	- <i>Roma Biblioteca Apostolica Vaticana</i>
Tci	- <i>Torino Biblioteca Civica Musicale Andrea della Corte</i>
Vcg	- <i>Venezia Biblioteca Casa Goldoni Centro Studi Teatrali</i>
Vgc	- <i>Venezia Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini</i>
Vnm	- <i>Venezia Biblioteca Nazionale Marciana</i>
Wc	- <i>Washington (DC) Library of Congress, Music Division</i>

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2 METODOLOGIA – INTRODUÇÃO À TÉCNICA.....</b>	<b>19</b>
<b>3 APRESENTAÇÃO SOBRE O <i>DRAMMA PER MUSICA</i> E O CONTEXTO HISTÓRICO.....</b>	<b>27</b>
<b>4 LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA (1657).....</b>	<b>34</b>
4.1 BIOGRAFIA DOS AUTORES.....	34
4.1.1 PIETRO ANDREA ZIANI, compositor.....	34
4.1.2 VENEZA – 1616 A 1684.....	35
4.1.3 PRODUÇÃO OPERÍSTICA REMANESCENTE DE P. ANDREA ZIANI.....	38
4.1.4 AURELIO AURELI, LIBRETISTA.....	38
4.2 A OBRA.....	42
4.2.1 PERSONAGENS.....	47
4.2.2 TRAMA – RESUMO DE AURELIO AURELI PARA O TESTEMUNHO DE 1657.....	48
4.2.3 SINOPSE.....	49
4.2.4 MUDANÇA DE CENA.....	52
4.2.5 DIDASCÁLIAS.....	53
4.2.6 ÍNDICE DO I ATO.....	56
4.2.7 O MITO.....	59
<b>5 OS RIFACIMENTI DE LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA DE AURELIO AURELI E PIETRO ANDREA ZIANI NO SISTEMA PRODUTIVO DA ÓPERA VENEZIANA DO SÉCULO XVII.....</b>	<b>61</b>
5.1 A TRADIÇÃO DO <i>DRAMMA IN MUSICA</i> LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA.....	61
<b>6 ANNA RENZI E A ESCOLHA DO MODELO DE REFERÊNCIA.....</b>	<b>68</b>
<b>7 DESCRIÇÃO E ABORDAGEM DOS MATERIAIS.....</b>	<b>76</b>
7.1 FACSÍMILES.....	82
<b>8 APARATO CRÍTICO.....</b>	<b>91</b>
8.1 AS ÁRIAS DAS PERSONAGENS-TÍTULO DA ÓPERA <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA</i> (1º ATO): <i>COLLATIO</i> – COMPARAÇÃO ENTRE OS TESTEMUNHOS DE VENEZA – LIBRETO E PARTITURA.....	93
8.1.1 – <i>Delectare, docere, et movere</i> .....	94

8.1.1.1 Ária <i>Che mi giova esser regina</i> .....	96
8.1.1.2 Ária <i>Luci belle, se bramate</i> .....	112
8.1.1.3 Ária <i>Chi d'amor non sa i contenti</i> .....	118
8.1.1.4 Ária <i>Mura adorate, e care</i> .....	123
8.2 VARIANTES E ERROS – TABELA ENTRE TESTEMUNHOS LIBRETO – MANUSCRITO .....	131
8.3 ELEMENTOS DA PARTITURA MANUSCRITA DE VENEZA – ATO I .....	142
<b>9 PRIMEIRO ATO DE <i>LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA</i> .....</b>	<b>147</b>
<b>10 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>232</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>234</b>
<b>APÊNDICE 1 – VERSÃO EM PORTUGUÊS DOS TERMOS USADOS POR NÓS NA TESE COM BASE NO GLOSSÁRIO DE FILOGIA DE MARIA CARACI VELA .....</b>	<b>239</b>
<b>APÊNDICE 2 – LIBRETO DE 1657 (TRANSCRIÇÃO) .....</b>	<b>263</b>



## 1 INTRODUÇÃO

No meio acadêmico brasileiro, a tradição de edição crítica a partir da filologia musical não é uma prática habitual. Nosso ambiente de pesquisa musicológica é bastante diverso daquele que encontramos na Itália. Foi possível à nós realizar 6 meses de estudos em um dos mais renomados centros de filologia musical europeu, o *Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*, na *Università di Pavia*. Uma vez que no Brasil este tipo de pesquisa ainda é raro, consideramos pertinente realizar um “estudo de caso”, com resultados aplicados ao ATO I da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani. Assim, buscamos apresentar o percurso do trabalho, construímos um relato sobre a realização de uma edição crítica, em que a metodologia aplicada poderá gerar uma bibliografia acessível ou enriquecerá a pesquisa de outros estudantes/ pesquisadores que queiram adentrar o mundo da crítica musical. Será apresentada a partitura ainda em processo de edição para o acesso mais completo do leitor. A decisão de escolher apenas o primeiro ato da ópera baseou-se na imensa dimensão que consiste um projeto de edição crítica filológica de uma ópera – um projeto que certamente ultrapassaria o prazo de quatro anos de um doutorado (considerando que nós também percorremos nosso próprio caminho de aprendizado especializado em assunto tão complexo). De fato, não haveria tempo suficiente para realizar uma edição completa, que requer também a edição crítica, em separado, do próprio libreto.

Assim, o primeiro capítulo busca descrever a metodologia da filologia musical, suas raízes na filologia textual, uma introdução aos principais termos e a aplicação técnica para a realização de uma edição crítica tendo sua introdução à técnica no capítulo 2. O método, organizado de forma sintética, apresenta os pontos principais já detalhados por Maria Caraci Vela, autora do modelo de referência da filologia musical.

No capítulo 3, buscamos apresentar o *dramma per musica* e o contexto histórico, enfim, todos os aspectos importantes para o desenvolvimento do gênero ópera na República Sereníssima, tais como: ceticismo religioso, experimentação científica, liberdade sexual etc.

No capítulo 4, *Le fortune di Rodope e Damira* será contextualizada a partir da biografia dos autores. O libretista Aurelio Aureli e o compositor Pietro Andrea Ziani, terão também citadas suas obras contemporâneas. Teremos elencadas em tabelas, as representações/ performances de *Le fortune di Rodope e Damira* e informações

sobre as fontes pertinentes a serem usadas no processo editorial crítico. Também constam neste capítulo informações sobre a trama, sinopse, personagens, mudanças de cena e didascálias, finalizando com o índice de cada o percurso da obra no sistema produtivo da ópera veneziana do século XVII e prováveis intervenções ocorridas em seu texto e música durante este período.

Apresentaremos no capítulo 6 as razões para a escolha de nossos documentos para a realização da edição crítica. A escolha do libreto, o testemunho de 1657 foi escolhido por ser o documento que apresenta a cantora-atriz Anna Renzi em seu elenco, a primeira profissional da voz que possuía contratos para ensaios e apresentações, tendo sido considerada a primeira diva da história operística. O fato de Anna Renzi ter sido protagonista nesta ópera traz reflexos importantes para a própria escrita musical, uma vez que o compositor sabia o que poderia explorar em termos vocais para a personagem por ela interpretada, o que poderá ser notado pela forma da escrita em suas duas árias contidas no primeiro ato e que sofreram análise a partir dos afetos e de suas qualidades canora e histriônica no capítulo 8. A cantora foi objeto de pesquisa de mestrado, na qual constatamos não apenas fatos sobre a carreira e vida de Anna Renzi, como pudemos avaliar a relevância de sua presença em uma produção operística; deste modo, sua presença no elenco tornou-se fator determinante para a escolha do testemunho<sup>2</sup> a ser editado. Como era costume na época, os libretos eram vendidos com a função de preparar o espectador para conhecer a obra com antecedência. O resumo (ou *dilucidazione*) inicial faz uma exposição da trama, explicando os antecedentes da história para localizar o público. A tradução livre e adaptação da trama de *Le fortune di Rodope e Damira*, que consta no testemunho do libreto de 1657 foram apresentadas no capítulo 4.2.2.

Introduzimos, no capítulo 7, algumas políticas editoriais, tais como modernização no texto italiano e supressão de letras não mais usadas atualmente, além de informações sobre os aspectos físicos e pertinentes à catalogação, assim como facsímiles dos testemunhos – manuscrito da partitura e libreto impresso na cidade de Veneza de 1657. Continuando no capítulo 8, dedicado ao aparato crítico; nas tabelas de índice sempre apresentamos as traduções quando existe correspondência dos nomes nas duas línguas. Por exemplo: Rodope em italiano, para

---

<sup>2</sup> Testemunho é o indivíduo físico – manuscrito ou impresso que transmite um texto

Ródope, em português ou Imeneo para Imeneu ou Giunzione para Juno, Brenno para Breno etc. Outros nomes que não possuam tradução, como por exemplo Bato, permanece como Bato. Nos sub-capítulos a seguir apresentamos trechos referentes às árias das personagens-título da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* contidas no primeiro ato. Descrevemos como as personagens Ródope e Damira e suas respectivas cantoras exercitaram a eloquência como intérpretes depois de uma prévia análise da tradução e escansão dos trechos compostos pelas árias [do primeiro ato]. Finalmente, uma tabela de comparação das variantes e erros entre os testemunhos tomados como de referência para este processo editorial.

No capítulo 9, disponibilizamos o exemplo do nosso trabalho com a partitura editada realizada conforme os documentos usados como referência e a metodologia aplicada; das claves originais (de cada voz) que foram modificadas para claves modernas; a extensão vocal referente ao Primeiro Ato que foram por nós determinadas. Os outros atos serão revisados para uma versão posterior à tese – depois de experimentadas musicalmente. Finalmente no apêndice encontraremos um elenco de termos usados neste tese, com versão em português feita e adaptada por nós, a partir da filologia literária, e a transcrição do libreto de Aurelio Aureli, que é o testemunho impresso em Veneza de 1657.

## 2 METODOLOGIA – INTRODUÇÃO À TÉCNICA

Podemos dizer que a história da filologia musical é propriamente

a história da reflexão sobre as tradições<sup>3</sup> dos textos musicais confiada a um meio que deve garantir a continuidade, a história da atividade crítica e reconstrutiva e dos processos interpretativos dos textos musicais e suas tradições no tempo, história dos métodos preparados para conservá-los e transmiti-los, para entendê-los e fazer com que sejam compreendidos<sup>4</sup> (CARACI, 2014, p.88. Tradução nossa).

No curso do século XV, na tradição de impressão ou das casas editoras, “Veneza detinha uma posição singular: a cosmopolita cidade comercial, era o centro da edição italiana, o que logo tornou-se amplamente conhecido” (KAYSER, 2015, p. 27) e coincidiu com o desenvolvimento dos maiores centros de estudos filológicos na cidade lagunar. Este novo campo de investigação foi aberto à crítica textual, só que era realizada como um “trabalho interpretativo e com o exercício da conjectura”<sup>5</sup> (CARACI, 2015, p.41. Tradução nossa). Nessa época, a filologia humanística ainda era limitada, e julgava-se que o testemunho mais antigo era o mais correto, porém não haviam disciplinas para embasamento científico, assim, havia excessiva confiança na capacidade individual de fazer correções por conjectura por parte do filólogo. Caraci acrescenta que essas disciplinas foram criadas dentro da filologia [ainda textual]: “a paleografia, a diplomática<sup>6</sup> e a codicologia<sup>7</sup>,” que com base em uma “análise sistemática” tornou possível encontrar um “ponto de referência externo” [documentação histórica externa entre os textos] e “estabelecer a data dos documentos e manuscritos, e assim a profissão do filólogo adquiriu instrumentos inalienáveis” (Idem, 2014, p. 42).

O esforço principal da filologia, tinha sido de se ocupar, sobretudo, de “refinar a própria capacidade crítica e de adquirir competências múltiplas (histórico-cultural de todos os gêneros: linguística, métrica, paleográfica)” (Idem, 2015, p. 46) para melhor

---

<sup>3</sup> É o caminho da transmissão de uma obra e o conjunto de testemunhos que a documentam. Vide glossário Apêndice I

<sup>4</sup> *storia della riflessione sulle tradizioni dei testi musicali affidati ad un mezzo che deve garantirne la continuità, storia dell’attività critica e ricostruttiva e dei processi interpretativi dei testi musicali e della loro tradizione nel tempo, storia dei metodi approntati per conservarli e trasmetterli, per comprenderli e farli comprendere.*

<sup>5</sup> *lavoro interpretativo e dell’esercizio della congettura.* Com base na intuição do filólogo (*ope ingenii*).

<sup>6</sup> Um tipo de edição, reprodução exata de um testemunho sem intervenção editorial.

<sup>7</sup> Disciplina que analisa as características físicas, os materiais e as técnicas usadas nos manuscritos.

atender o trabalho de interpretação dos problemas textuais, e do recenseamento, que é enumerar os testemunhos<sup>8</sup>, e também sua avaliação na comparação entre os mesmos. Desde o século XV foram poucas as diferenças. Esta reflexão dos sinais diversos, de uma série de motivos de natureza cultural e histórica resultou muito mais tarde no método esquemático de Karl Lachmann (1793-1851), que procurou critérios objetivos, que pudessem reduzir os riscos de decisão (arbítrio) individual. Este método esquemático (*stemmatico* em italiano), com uma rigorosa formulação, parte do pressuposto que, com “a distribuição dos erros<sup>9</sup> entre os próprios testemunhos” se traça, ou se cria, uma “árvore genealógica da tradição” (MAAS, 1927, p.47).

O filólogo não é um técnico em edição crítica, mas é um estudioso que visa uma plena compreensão de um texto<sup>10</sup>. Podemos entender por texto um rascunho completo de um trabalho, ou qualquer que seja o nível de plenitude em que o autor deixou. Para Caraci, o texto musical se faz entender como

a formalização de um pensamento musical, dos quais pelo menos os parâmetros considerados essenciais para serem corrigidos em um meio [testemunho] através de sinais [escritura musical ou notação] que o deixa decifrável, passível de análise e de interpretação, e que permita a sua vida ao longo do tempo e sua difusão [através de processos de reprodução ou cópia] <sup>11</sup>(CARACI, 2009, p.61. Tradução nossa).

Correlato ao conceito de texto é o de testemunho, que designa um dos “anéis de transmissão do texto no tempo”, e correlato aos conceitos de texto e de testemunhos é o da transmissão. Caraci aponta que “o texto não é identificado com seus testemunhos individuais, que representam suas estações ao longo do tempo”<sup>12</sup> (Idem, 2009, p. 63. Tradução nossa). Mesmo o conceito de texto transcende àquele do testemunho e implica uma necessidade de avaliação crítica da dinâmica do autor e da tradição, que permite identificá-los, classificá-los e eventualmente reconstruí-los aos seus níveis. Della Seta escreve que a filologia

trata de restaurar textos que se supõem alterados no curso no tempo pelo processo de transmissão, através da revisão e da comparação (confronto)

---

<sup>8</sup> Testemunho é o indivíduo físico – manuscrito ou impresso que transmite um texto.

<sup>9</sup> Qualquer desvio ou afastamento da lição de origem.

<sup>10</sup> Vide Glossário de Filologia no Anexo.

<sup>11</sup> *la formalizzazione di un pensiero musicale, di cui almeno i parametri ritenuti essenziali si fissino in un mezzo tramite un sistema di segni che lo renda decodificabile, analizzabile, interpretabile, e ne permetta la vita nel tempo e la diffusione.*

<sup>12</sup> *Il testo non si identifica coi suoi singoli testimoni, che ne rappresentano le stazioni nel tempo.*

dos testemunhos sobreviventes, ou, no caso de existir un texto que remonta à responsabilidade direta do autor – manuscrito autógrafo, cópia ou edição impressa autorizada – de reconstruir as suas intenções reais, corrigindo os erros evidentes, propondo interpretações de lições duvidosas, distinguindo as variantes que representam fases provisórias do seu pensar daquela que representam uma ideia ‘definitiva’<sup>13</sup>(DELLA SETA, 2014, p.142. Tradução nossa).

Para tentar esclarecer o termo “lições” da citação acima, podemos utilizar a definição de Figueiredo que diz que uma lição, no âmbito musical ou literário, pode-se definir como:

qualquer porção ou segmento de um texto. [...] Os elementos essenciais que caracterizam as lições da obra musical: uma linha melódica, ou apenas uma nota, um grupamento rítmico, ou apenas uma figura de duração, um acorde, são exemplos de lições. Outros exemplos de lição são os sinais de dinâmica e de articulação. Em obras vocais, os fragmentos do texto literário ou litúrgico também são lições (FIGUEIREDO, 2014, p.17).

Quanto às variantes citadas por Della Seta, algumas dizem respeito a aspectos do texto que, repensando a terminologia dos estudos da bibliografia textual, podem ser definidos como "substanciais", isto é, altura e duração de notas simples, estruturas harmônicas e rítmicas, instrumentação, estabelecimento e remoção de seções de vários tamanhos (DELLA SETA, 2014, p. 146).

A filologia se fundamenta na análise rigorosa e criteriosa dos testemunhos. Sobre esses, devemos alcançar uma compreensão da história, a natureza, as ligações entre os mesmos. Enfim, qualquer ligação dessa cadeia da transmissão. Essa transmissão de uma obra e o conjunto de testemunhos que a documentam é chamada tradição. Todo este trabalho metódico é para chegar a um objetivo: a uma edição crítica. Nesta tese nós trabalharemos com o gênero ópera, ou como era chamado no século XVII, *dramma in musica*.

Cada *dramma in musica* é baseado em dois textos: o libreto, que seria a parte poética, quase sempre um texto impresso, e a composição musical, a partitura, que no século XVII era manuscrita e realizada por um copista. Esses dois textos são

---

<sup>13</sup> *si tratta di restaurare testi che si suppongono alterati nel corso nel tempo dal processo di trasmissione, attraverso la recensione e il confront dei testimony superstiti ; oppure, qualora esista un testo risalente alla responsabilità diretta dell'autore – manoscritto autógrafa, copia o edizione a stampa autorizzata –, di ricostruire le sue intenzioni reali correggendone gli errori evidenti, proponendo interpretazioni delle lezioni dubbie, sceverando tra le variant quelle che rappresentano fasi provvisorie del suo pensiero da quelle che ne rappresentano l'idea 'definitiva'.*

autônomos e muitas vezes podem ser proponentes diversos, mas se completam ou são necessários um ao outro. Sobre o ato de editar, Bianconi mostra seu ponto de vista com duas premissas; a primeira: “a edição de uma ópera não termina com a edição da partitura; sem a edição do libreto, a obra é incompleta” e a segunda: “a edição do libreto é conduzida sobre os libretos e não sobre a partitura” (BIANCONI, 1995, p. 151). Porém, o filólogo que trabalha o texto de um libreto, pode encontrar nas fontes musicais um instrumento para melhor compreender e definir o texto poético. Com isso, se demonstra que não são autossuficientes. Deste modo, estabelecemos a edição de nosso libreto a partir, em primeiro lugar, do texto presente na partitura. Ora, um libreto está intimamente ligado à partitura, de modo que estabelecer um libreto crítico, depende que as palavras possam ter relação direta com a música.

Para o filólogo, as dificuldades bibliográficas derivam da multiplicidade, heterogeneidade e dispersões dos testemunhos, literários e musicais, que o editor consciente do libreto, assim como da partitura, deverá contemplar e filtrar. Della Seta descreve a dificuldade de um editor ao trabalhar sobre um *melodramma*. A natureza da escritura musical, não é a mesma do texto literário, mas “um conjunto de instruções com graus variáveis de precisão que o autor fornece ao intérprete, a fim de que ele produza um objeto sonoro mais ou menos conforme à sua ideia e o transmita à audiência” <sup>14</sup> (DELLA SETA, 2006, p.617. Tradução nossa).

De acordo com Caraci e Della Seta, o elenco de testemunhos para realizar uma edição crítica pode ser variado. Testemunhos autorizados produzidos pelo autor. Se manuscrito pode ser:

- a) autógrafo, quando foi escrito pela mão do autor,
- b) ideógrafo, se escrito sob o controle do autor ou sob ditado.

Se for edição impressa será uma:

- edição autorizada que foi seguida diretamente pelo autor.
- esboço, relativo a uma edição, revistas pelo autor
- material informático, eletrônico, multimeios relativos à edição autorizada.

---

<sup>14</sup> *un insieme di istruzioni con grado variabile di precision che l'autore fornisce all'interprete affinché egli produca un oggetto sonoro più o meno conforme alla sua idea e lo trasmetta all'ascoltatore.*



Para realizar uma edição, pode-se utilizar testemunhos não autorizados, ou cópias (CARACI, 2015, pp.22-23 e DELLA SETA, 2006, p. 144). Mas como não serão utilizados neste estudo de caso, não nos aprofundaremos nestes itens particulares.

Este elenco pode dar uma ideia da complexidade dos problemas que a edição pode afrontar, não só para estabelecer o texto em qualquer modo conforme a intenção do autor, mas para perceber a mobilidade do próprio texto; da criação à sua primeira representação.

Nem todo o trabalho filológico produz uma edição crítica, mas cada edição crítica pressupõe de qualquer maneira um trabalho filológico. A edição crítica se configura idealmente “como ponto de chegada de uma atividade complexa, na qual coexistem o trabalho de interpretação (*ecdótica*) e contextualização (*exegese*) do quanto foi transmitido pelo texto” (CARACI, 2015, p. 150).

Voltando sobre a “árvore genealógica da tradição” de Lachmann: uma vez feito esse esquema (*stemma*), o próximo passo é reconstruir o arquétipo<sup>15</sup>. De acordo com Segre, no início dos estudos dessa ciência, “pretendia-se que a reconstrução do arquétipo significasse a reconstrução do texto original” (SEGRE, 1995a apud FIGUEIREDO, 2014, p.108). Posteriormente percebeu-se que isso era pretensioso e trataram o arquétipo como o texto “que mais se aproxima do possível do original (Idem, p.108). De acordo com Segre, citado por Figueiredo, arquétipo é a “cópia da qual descendem todas as outras, existentes ou perdidas” (Idem, p.108), no caso desta tese, será a partitura manuscrita da Coleção Contarini (1657) como mostraremos no decorrer do trabalho.

A ordem deste método foi sintetizado por Caraci Vela em cinco pontos principais:

- a) o descarte da *vulgata*,<sup>16</sup> o nível mais difundido de um texto na sua tradição, que pode configurar-se como o maior coletor de erros e variantes acumulados no tempo;

---

<sup>15</sup> A palavra arquétipo vem de duas expressões gregas que, juntas, significam “primeiro tipo” ou “primeiro modelo.” Quando estamos trabalhando com diversos documentos que apresentam variações, variantes textuais, como é o caso dos manuscritos do Novo Testamento, podemos compará-los, organizá-los por grupos (que também podem ser chamados de “famílias”) e tentar estabelecer arquétipos, modelos iniciais, para esses grupos, considerando o fluxo de transmissão. Por exemplo: o autógrafo de um texto é considerado “o arquétipo dos arquétipos”.

<sup>16</sup> Estabelecimento de um texto único a partir de vários manuscritos existentes. Produzido para ser mais exato e mais fácil de compreender do que seus predecessores.



- b) revisão, ou censo dos testemunhos, que deveria ser, no limite do possível, exaustiva e sistemática;
- c) comparação (*collatio*), ou confronto sistemático das lições passadas nos diversos testemunhos. É a operação contextual para a revisão, e fornece o quadro completo da disposição dos erros e variantes na tradição.
- d) constituição do esquema (*stemma*), ou da árvore genealógica da tradição, com base nas indicações que surgiram a partir do agrupamento ou comparação. É uma operação muito delicada e perigosa, e só em base a esse esquema (ou árvore genealógica) se pode proceder à sucessão;
- e) reconstrução do arquétipo<sup>17</sup> (CARACI, 2014, p. 47).

Nas disciplinas de estudos literários, a filologia distingue-se da filologia das estruturas (cronologia) e das áreas linguísticas de acordo com o texto estudado, a fim de definir uma abordagem que

vise o pleno entendimento do objeto, investigando com método rigoroso a relação com o que poderia determinar o nascimento e evolução e as influências na criação, estudando a gênese, a especificidade do estilo, o raio de influência, a variedade das interpretações recebidas e imitações consequente<sup>18</sup> (CARACI, 2014, p.5. Tradução nossa).

De acordo com Vasconcellos, “faz-se aplicação prática da filologia, quando se edita criticamente, e se comenta, um texto” (VASCONCELLOS, 1966, p. 8) e Vidos complementa a ideia sobre a filologia escrevendo que “se alguém deseja ter uma ideia clara da origem e desenvolvimento desta ciência, é necessário que a veja à luz dos vários períodos históricos em que operavam aqueles que a ela se dedicaram” (VIDOS, 1996, p. 29). Auerbach tratando da edição crítica de textos escreve que

A necessidade de constituir textos autênticos se faz sentir quando um povo de alta civilização toma consciência dessa civilização e deseja preservar dos

---

<sup>17</sup> É um testemunho não conservado mas apenas postulado e reconstruível com base na presença de pelo menos um erro comum a toda tradição, da qual os testemunhos conhecidos de uma determinada obra proviriam de maneiras diferentes (não deve ser confundido com o original).

<sup>18</sup> *che mira alla piena comprensione dell'oggetto, ne indaga con metodo rigoroso il rapporto con quanto poté determinarne la nascita e gli sviluppi e influenzarne la creazione, studiandone la genesi, le specificità dello stile, il raggio di influenza, la varietà delle interpretazioni ricevute e delle imitazioni suscitate.*

estragos do tempo as obras que lhe constituem o patrimônio espiritual; salvá-las não somente do *olvido* como também das alterações, mutilações e adições que o uso popular ou o desleixo dos copistas nelas introduzem necessariamente” (AUERBACH, 1972, p.11).

De fato, a crítica textual pois foi a primeira a utilizar a filologia como metodologia, por isso nos utilizamos dela para compreender as bases da filologia musical (pois assim também o fizeram, antes de nós, aqueles que estudam a área). Interessa-nos especialmente a filologia aplicada às línguas românicas, com seus vários métodos em sentido amplo. Por exemplo: os estudos de gramática histórica das línguas românicas, só podem ser feitos por método histórico-comparativo. É preciso saber os “estágios passados de cada fonema, vocábulo ou frase e identificar a relação histórica de causa e consequência identificada na sua evolução cronológica” (PEREIRA DA SILVA, p.5). Mas utilizar um só método pode não ser suficiente ou adequado, assim, outros métodos podem ser emprestados de ciências afins, sendo assim, Basseto defende a ideia de que “para uma visão mais completa de determinados problemas, frequentemente é preciso aplicar mais de um método e confrontar os resultados obtidos (BASSETO, 2001, p.63).

Não só tomando emprestado outros métodos mas também utilizando-se da interdisciplinaridade, Maria Caraci Vela, cujo livro que foi usado como modelo de referência para esta tese, escreve que

em todos esses campos o exercício consciente da filologia pressupõe a posse de competências disciplinares e interdisciplinares complexas, e se configura como atividade vinculada a uma pregressa formação especializada; em âmbito musicológico, em vez disso é largamente generalizada a ideia de que o filólogo, ou seja, alguém que cuida de uma edição musical, dispondo para tal tarefa de uma preparação técnica do tipo executiva ou criativa (instrumentista, maestro de coro ou orquestra, cantor, compositor) e uma formação cultural básica geral<sup>19</sup> (CARACI, 2014, p.5. Tradução nossa).

O propósito de uma edição crítica é a restituição do texto e a visualização de seu relacionamento com o autor e a tradição, assim como a avaliação da sua qualidade e a situação social no período em que foi criada essa obra. De acordo com

---

<sup>19</sup> *in tutti questi campi l'esercizio consapevole della filologia presuppone il possesso di competenze disciplinari ed interdisciplinari complesse, e si configura come attività vincolata ad una pregressa formazione specialistica; in ambito musicologico invece si è largamente generalizzata l'idea che filologo sia chiunque curi un'edizione musicale, disponendo per tale compito di una preparazione tecnica di tipo esecutivo o creativo (strumentista, direttore di coro o d'orchestra, cantante, compositore) e una generica formazione culturale di base.*

Figueiredo, a edição crítica é “aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes<sup>20</sup> que transmitem a obra a ser editada” (FIGUEIREDO, 2014, p. 7).

Como Caraci, pensamos que o conhecimento pregresso das competências interpretativas [como executante] seja de grande valor, mas para um trabalho de crítica textual [musical] é necessário ter conhecimento da metodologia apropriada para tornar válido o resultado científico do mesmo e ela acrescenta que “quem se ocupa da filologia musical deve exprimir-se numa correta linguagem que compete à disciplina e não num jargão aproximado”<sup>21</sup> (CARACI, 2014, p. 6. Tradução nossa). Para tanto, fizemos uma versão livre em português de alguns termos do glossário, em italiano, contido no apêndice do livro de Maria Caraci Vela. Esses serão aplicados a esse estudo de caso sobre a ópera *Le fortune di Rodope e Damira* de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani, de 1657.

---

<sup>20</sup> De acordo com Caraci, fonte = testemunho. Veremos no capítulo a seguir.

<sup>21</sup> *Chi si occupa di filologia musicale deve esprimersi nel corretto linguaggio che compete alla disciplina, e non in un gergo approssimativo.*

### 3 APRESENTAÇÃO SOBRE O *DRAMMA PER MUSICA* E O CONTEXTO HISTÓRICO

Vários aspectos importantes levaram à criação do gênero *dramma per musica*: sua localização, elementos sociais e econômicos e a mudança de espectadores privados para a audiência pública e pagante (KAYSER, 2015, p.19) que foram fundamentais para o seu desenvolvimento. Descrita por Kayser, a Veneza do século XVII

defendeu o ceticismo religioso, a experimentação científica, a liberdade sexual, os direitos das mulheres à educação e liberdade da tirania dos pais, a presença de mulheres no palco e o poder de sedução da voz feminina na ópera (KAYSER, 2015, p.25).

Uma oposição à ortodoxia católica reinante dos padres jesuítas e inquisição romana provocou um desejo de libertação por parte das academias de Veneza e os primeiros libretistas do *dramma per musica*. Em particular, os literatos da *Accademia degli Incogniti*, uma associação fundada por Gian Francesco Loredano, preconizavam a libertinagem no âmbito intelectual, filosófico, religioso e erótico (MUIR, 2208, pp.99-138). Assim, a ópera transformou-se em um meio de expressão do posicionamento das políticas culturais da época – um espelho das questões referentes ao desejo e ao amor, sexo e casamento, a realização pessoal e sofrimento estoico. Além disso, Veneza era o centro da diplomacia e dos negócios europeus, bem como primeiro destino turístico secular, atraindo milhares de visitantes ingleses, franceses, alemães e holandeses a cada ano para o Carnaval (THORBURN, 2003, p. 24).

Outro fator muito importante para o desenvolvimento da ópera era o fato de Veneza ser o centro da edição italiana. Naquela época, os editores divulgavam as notícias da Europa e do Oriente Médio através de suas impressões, o que ajudou na questão dos libretos das óperas, que portanto puderam ser veiculados em maior amplitude, o que ajudou a uma maior difusão do gênero (vide capítulo V, Os *rifacimenti* de *Le fortune di Rodope e Damira* no sistema produtivo do teatro d'ópera).

No século XVII, o teatro de ópera assumiu o conceito fundamental do sistema prévio de gerenciamento e de padrões dramáticos, como certas convenções: cenas de sono, de loucura etc. De acordo com Bianconi e Walker havia a necessidade de um número maior de libretos, uma prática baseada na periodicidade sazonal e com uma grande demanda.

A natureza sistemática da vida teatral veneziana exige anualmente que novos textos sejam colocados em música, e isso incentiva os literatos a um forte regime de competição (BIANCONI e WALKER, 1984, pp. 209-296).

Esta grande demanda e um consumo rápido que não durava por mais de uma temporada, e com uma predileção do gosto do público, havia um padrão para a elaboração da obra, com histórias estipuladas porém flexíveis. O método lembra-nos os *canovacci* dos cômicos *dell'Arte*: havia histórias pré-fixadas (*tipi fissi*) que eram improvisadas em cena pelos atores. Badolato confirma esta prática para o *dramma per musica* no século XVII:

As soluções, rápidas e eficazes, devem, portanto, basear-se em modelos mais ou menos padronizados para a construção da fábula e do enredo, em histórias mais ou menos fixas, porém elásticas, com grandes variações (BADOLATO, 2008, pp. 341- 384).

Bianconi e Walker confirmam que a estrutura dramática da ação é padronizada, com obstáculos iniciais e resolução dos mesmos no final, tomando como modelo uma comédia literária do século XVI, às vezes, mesclada com o drama pastoral. Havia assim uma estrutura básica do enredo, com motivação pelo “gosto local” com personagens secundários e possivelmente personagens de baixos *status*.

Outro conjunto de regras se aplica àqueles papéis, principalmente os cômicos<sup>22</sup>, que são definidos por certos dispositivos fixos que o público espera e exige. Nesse caso, a expectativa do público é comparável à da *commedia dell'arte*, pelo menos no sentido de identificação entre personagem e ator (BIANCONI e WALKER, 1984, p. 249)

As primeiras produções operísticas venezianas se voltam principalmente para a mitologia, que posteriormente passam a temas retirados da história clássica, em particular as vicissitudes da guerra de Tróia e da história romana. Isso ocorre porque Veneza se considerava descendente de Roma, cujo nascimento, por sua vez, era tradicionalmente ligado ao herói Enéias, de Tróia. A glória da República Sereníssima, seus princípios e heroica proveniência foram destacados por personagens como

---

<sup>22</sup> Nenhuma tradição da ópera "cômica" se enraizou no século XVII. As óperas cômicas que existiam não eram facilmente exportadas e não incorporavam os ideais "universais" da ópera veneziana (ou vienense). E, de qualquer forma, a ópera cômica não era "crítica" ou polêmica contra a ópera heroica (Nosso entendimento da ópera cômica do século XVII é corrompido pela tradição cômica criada no início do século XVIII e pelo relacionamento às vezes claramente paródico deste último com a ópera).

Ulisses, Aquiles, Alexandre etc., não se opondo às situações românticas, viabilizando eventos com finalidades cênicas excepcionais, o que tornará a empresa do *dramma per musica* verdadeiramente comercial, como veremos a seguir.

Na citação acima podemos perceber uma terminologia diferente para o que conhecemos hoje como ópera. Há uma evolução ligada ao drama musical que pode ser percebida a partir das “páginas de título” dos libretos impressos. Podemos encontrar vários termos atribuídos ao gênero ópera: *favola in musica*, *tragedia*, *dramma musicale*, *commedia musicale*, *opera scenica*, *opera drammatica*<sup>23</sup> etc. Mas no espaço de quinze anos em Veneza, de acordo com Di Giuseppe e Senici, houve uma consolidação do termo *dramma per musica* (drama para música) como título secundário nas impressões dos libretos (DI GIUSEPPE, 1996, pp. 3-76 e SENICI, 2004, pp. 624-640). E o gênero normalizou-se em um formato de 3 atos e um prólogo em sua estrutura (ABBATE e PARKER, 2012, p. 62).

Veneza foi a primeira cidade onde ocorreu a primeira ópera representada em um teatro com público pagante. Foi em 1637, no Teatro San Cassiano, construído pela nobre família Tron. O *dramma per musica* era *Andromeda*, libreto de Francesco Manelli e música de Benedetto Ferrari. Após a abertura do teatro de S. Cassiano, outros cinco teatros foram montados para a ópera em Veneza. Estes teatros levaram o nome da paróquia onde estavam localizados: o teatro de S. Moisè (de 1639), dos Santíssimos Giovanni e Paolo (1639), Novíssimo (1641), de S. Apollinare (1651), de S. Luca ou S. Salvador (1661). Vale frisar que entre 1637 e o fim do século XVII funcionavam regularmente 14 teatros e foram representadas 388 óperas, e Veneza, por algum tempo, foi o centro italiano e europeu mais rico em vida operística (PIPERNO, 1987, p. 15 apud KAYSER, 2015, p. 53).

Independente da terminologia, o que se sabe sobre a maioria das primeiras óperas, descrito em cartas e libretos por seus libretistas, compositores, audiência e cenógrafos, foi que eles estavam preocupados com os efeitos especiais muitas vezes em detrimento da própria música e poesia. Bardoaro escreve no prefácio de *Ulisse Errante* de 1644,

outrora eram detestadas as variações de lugar e, atualmente, para dar satisfação aos olhos, parece preceito que, o que antes era proibido, inventa-

---

<sup>23</sup> Tradução: Fábula em música, tragédia, drama musical, comédia musical, ópera cênica, ópera dramática.

se cada dia um maior número de mudanças de cenas<sup>24</sup> (BARDOARO, 1644, Prefácio. Tradução nossa).

Na continuação do prefácio, ele confirma que compôs de acordo com o gosto de quem ouve e não seguindo às regras da Poética de Aristóteles

Eu acrescentaria que, por conhecimento universal a Poética de Aristóteles inteira e perfeita não foi encontrada: portanto, se o restante fosse do nosso conhecimento, veríamos por ventura outros preceitos, que garantiriam a liberdade, que a meu ver possui o compositor criativo. Veja, portanto quanta sorte encontrará a ópera, [e assim] não devem condenar-me (os outros com as regras; já que a regra real é satisfazer o ouvinte<sup>25</sup> (BARDOARO, 1644, Prefácio. Tradução nossa).

O libretista do *dramma musicale Bellerofonte*, Vincenzo Nolfi, representado no Teatro Novíssimo de Veneza em 1642, também se justifica em seu prefácio de como teve de agradar aos espectadores da ópera, fazendo a adaptação da trama:

a fábula arruinada pela antiguidade foi restaurada por minha caneta no modelo Dramático, [...] em um tempo muito curto, a fim de receber a perfeição pela beleza das máquinas e dos aparelhos teatrais.<sup>26</sup> (NOLFI, 1642, Prefácio. Tradução nossa).

Thorburn, em seu artigo sobre as óperas comerciais da Veneza do século XVII, defende o que parece ser o objetivo do cenário operístico – criar uma indústria de entretenimento comercial que refletisse e destacasse as maravilhas de Veneza (THORBURN, 2003, p.1). Tim Carter corrobora dizendo que a ópera foi rapidamente usada como uma nova ferramenta na mitologia política de Veneza, “ênfatizando a grandeza, magnificência e luxo” (CARTER, 1994, p. 21). Para essa valorização do aspecto visual dos *drammi*, Jacopo Torelli (1608 – 1678), arquiteto e cenógrafo, foi uma importante figura, pois possibilitou a mudança simultânea de cenas, e

---

<sup>24</sup> Erano in queste detestate una volta le variazioni di loco, ed al presente per dare soddisfazione all'occhio, pare precetto ciò che allora era proibito, inventandosi ogni giorno maggior numero di cambiamenti di scene

<sup>25</sup> Aggiungo, che per confessione universale non si è trovata la Poetica d'Aristotele tutta intera, e perfetta: onde se fosse a nostra notizia il rimanente, vedremmo per avventura altri precetti, che ne assicurerebbero della libertà, che per mio senso tiene il discreto compositore. Vedasi dunque l'opera, e quando abbia fortuna ella di bene incontrare, non mi tassi altri con le regole; poichè la vera regola è soddisfare a chi ascolta.

<sup>26</sup> la favola ruvinosa per l'antichità è stata ristaurata dalla mia penna sul modello Dramatico [...] di brevissimo tempo in ordine à ricevere la perfettione dalla bellezza delle macchine, e apparati teatrali.



desenvolveu um sistema através de um dispositivo (*La grande Ruota*)<sup>27</sup> colocado sob o palco baseado em seus conhecimentos na engenharia naval. Em Veneza, foi encarregado de construir o primeiro teatro exclusivamente para a *opera in musica*, o Teatro Novíssimo.

Foi criado em 30 de maio de 1640, quando vários nobres se juntaram a Luigi Michiel na assinatura de um contrato para arrendar terras de propriedade dos monges do mosteiro de SS Giovanni e Paolo localizado no Mendicanti ao lado da *Fondamenta Nuove* (a nordeste da igreja de SS Giovanni e Paolo). As forças criativas por trás desse empreendimento operístico eram membros da *Accademia degli Incogniti*, particularmente o escritor Giulio Strozzi (THORBURN, 2003, p. 5).

O teatro foi inaugurado com a apresentação da ópera *La finta pazza*, do libretista Giulio Strozzi e do compositor Francesco Sacrati, em 1642. A protagonista da ópera foi trazida de Roma para atuar no papel-título: a soprano Anna Renzi, que foi considerada a primeira diva da cena lírica, provavelmente a partir do sucesso dessa produção (vide capítulo VI, Anna Renzi e a escolha do modelo de referência). Nesse caso do Novíssimo, talvez houvesse vistas mais a “uma finalidade cultural e erudita do que de lucro” (MANCINI, 1995, pp. 62-66). Bianconi já crê que o “teatro empresarial foi sobretudo uma expressão e o fruto de uma atividade voltada para o ganho econômico” (BIANCONI, 1984, pp.181-204). Na verdade, todos que investiam, mesmo o empresário – que muitas vezes eram nobres e aristocratas que se envolviam por prazer – e tantos artistas, sabiam do risco, mas confiavam na capacidade profissional dos envolvidos. Carter escreve sobre a popularidade do estilo musical da época e a possibilidade de várias interpretações alegóricas.

[...] transferir um trabalho de uma cidade para outra pode exigir modificações e revisões para adaptá-lo ao novo contexto e às diferentes expectativas do público [havendo assim, em cada cidade, uma certa], versatilidade deste gênero em moldar-se aos contextos sociais e políticos diferentes (CARTER, 1994, p. 45).

De acordo com Wilborne, o “estilo veneziano maduro” indicava um repertório consolidado de estereótipos musical-teatrais relacionados – “em suas estruturas, em suas reincidências e em redefinições – aos mecanismos de ação do drama da

---

<sup>27</sup> Para saber mais: GUARINO, Raimondo. *Torelli e il melodramma a Venezia: l'identità della scena. In Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca* (pp. 41-56). FANO: Fondazione Cassa di risparmio.



*commedia dell'arte*” (WILBORNE, 2016, p.18). Nesse período havia o reaproveitamento de produções ou parte delas aos moldes do sistema dos *comici*. Piperno confirma que o sistema produtivo e econômico da ópera veneziana do século XVII é um contraste entre a “complexidade da máquina organizativa do espetáculo e a incerteza do êxito artístico e financeiro”. Todos participavam ativamente, mas eram “escolhidos espetáculos e executantes com base aos sucessos obtidos em outros lugares” (PIPERNO, 1987, pp.19-25). O reemprego dos materiais foi vital para a circulação das produções, assim a vida teatral italiana foi intensificada em várias cidades próximas das capitais em que haviam teatros onde se podia representar ópera (vide capítulo 5, os *rifacimenti* de *Le fortune di Rodope e Damira* de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani no sistema produtivo da ópera veneziana do século XVII).

De acordo com Bianconi, a circulação das óperas era positiva para os integrantes da produção:

O funcionamento regular do circuito teatral trouxe clara vantagem tanto para o teatro (e ao empresário) produtor do espetáculo – e o proprietário, a propósito, da mesma partitura de ópera – quanto ao teatro (e ao empresário) que a atualizavam: um aumentando a receita e outro evitando, senão em grande parte, mais de uma voz, as despesas de produção<sup>28</sup> (BIANCONI, 1984, pp. 285-293).

Considerando o aspecto econômico como significativo, as óperas venezianas raramente incluíam coros. Terminar com um dueto ou com os personagens num *insieme* (conjunto) parecia a “maneira mais óbvia de encerrar um drama com algum tipo de clímax sonoro” (PARKER, 2012, p.69). Podemos ver o exemplo no *finale* da ópera *Le fortune di Rodope e Damira*, quando todos os personagens exaltam a rainha Damira (*Viva Damira!*), que perdoa a todos pelos erros cometidos à ela, incluindo seu marido, o rei Creonte e sua amante Ródope (vide capítulo 9 – partitura do 1º Ato). Tudo era feito para facilitar a divulgação e encenação da ópera, que estava em movimento, disseminada por grupos itinerantes de Veneza para o norte da Itália e depois Nápoles. O gênero transpôs fronteiras para a França, Áustria, Alemanha e Inglaterra, adquirindo peculiaridades do lugar onde seria representada. Enfim, o

---

<sup>28</sup> *Il funzionamento regolare di circuiti teatrali arrecava palese vantaggio tanto al teatro (e all'impresario) produttore dello spettacolo – e proprietario, tra l'altro, della stessa partitura dell'opera – quanto al teatro (e all'impresario) che lo riproponeva: l'uno incrementando le entrate, l'altro evitando, se non il grosso, più d'una voce delle spese di produzione.*

período do *dramma per musica* veneziano testemunhou desempenhos dramático-vocais – o surgimento dos cantores virtuosos integrando impressionantes *messe in scena* (encenações), com cenários e efeitos especiais, uma combinação extremamente eficaz para causar a “maravilha” e encantar o público, perpetuando a ópera até os dias de hoje.

## 4 LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA (1657)

### 4.1 BIOGRAFIA DOS AUTORES

Estas biografias foram concebidas com consideração especial à atividade profissional dos autores.

#### 4.1.1 PIETRO ANDREA ZIANI, compositor

Três pesquisadores mostraram-se especialmente interessados por Pietro Andrea Ziani: Francesco Caffi, descreveu sobre a vida organística e eclesiástica durante o período que Ziani permaneceu na Capela Ducal de São Marco em Veneza<sup>29</sup> (com início em 1659), Theophil Antonicek, que escreveu ensaios e notas para relevantes enciclopédias musicais sobre o autor, e a pesquisadora alemã Saskia Maria Woyke, dedicou-se à produção operística de Pietro Andrea Ziani, escrevendo o livro *Varietas und Atifizialität im Musiktheater des Seicento* (2008). Baseamos esta biografia principalmente no trabalho destes três autores, além de outras informações coletadas em (The Grove Dictionary of Opera, 1997).

O compositor exerceu sua profissão como organista e compositor em postos extremamente prestigiosos da Itália, em cidades em que a ópera florescia abundantemente. Segundo Antonicek (1974 apud WOYKE, 2004, p.14), Ziani ocupara um lugar de alto nível como compositor na história da ópera veneziana do século XVII. Saunders (1997, p.1232) relata brevemente a trajetória profissional de Ziani:

- a) Convento de S Salvatore em Veneza como organista (até 1641 aproximadamente);
- b) Duas estadias distintas na Basílica de San Marco (sem identificar seu primeiro posto durante os anos de 1650, e como organista em 1659);
- c) *Maestro de Capella* em S Maria Maggiore em Bérgamo (1657);
- d) Passagem por Innsbruck em 1662, de onde partira no mesmo ano;
- e) Viena como *vice-Kapellmeister* da Imperatriz Eleonora;

---

<sup>29</sup> <https://play.google.com/books/reader?id=GOvNHYxZoPUC&hl=pt&pg=GBS.PA502>

- f) San Marcos, Veneza, em 1669, sucedendo, como organista, o mais prolífico compositor de ópera da época, Francesco Cavalli, então promovido a *maestro di capella*.
- g) Nápoles, em 1676, após a morte de Cavalli (1676), inicialmente no prestigioso cargo de organista da corte, até 1680, quando tornou-se então *maestro di capella* pelos próximos 4 anos de sua vida.

Woyke acredita que “seus primeiros trabalhos foram influenciados por Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli,” e durante o período que esteve em Viena, a influência foi exercida por Antonio Cesti (WOYKE, 2004, p.14).

#### 4.1.2 VENEZA – 1616 A 1684

Pietro Andrea Ziani nasceu em 19 de novembro de 1616 em Veneza. Ele compôs várias obras ao longo de sua vida, incluindo 23 óperas, três oratórios, missas, salmos, aberturas, peças para órgão e várias sonatas instrumentais de três a seis partes. Em 1640, enquanto ele era o organista em San Salvatore, em Veneza, ele tornou-se diácono e tomou ordens sagradas como *Canonico Lateranense*. O seu primeiro *dramma per musica*, *La guerriera spartana* (1654) obteve grande sucesso, favorecendo a continuidade da produção durante os próximos vinte anos, em que compõe 16 óperas. Vide abaixo:

QUADRO 1 – ESTRÉIAS DE ZIANI EM VENEZA – *DRAMMI PER MUSICA*

Título	Teatro	Ano	Libretista
<i>La guerriera spartana</i>	Sant'Apollinare	1654	Giacomo Castoreo
<i>L'Eupatra</i>	Sant'Apollinare	1655	Giovanni Faustini
<i>Le fortune di Rodope e di Damira</i>	Sant'Apollinare	1657	Aurelio Aureli
<i>L'incostanza trionfante ovvero il Theseo</i>	San Cassiano	1658	Francesco Maria Piccioli u.a.
<i>L'Antigona delusa da Alceste</i>	SS. Giovanni e Paolo	1660	Aurelio Aureli
<i>L'Annibale in Capua</i>	SS. Giovanni e Paolo	1661	Nicolò Beregan
<i>Gli scherzi di fortuna subordinato al Pirro</i>	SS. Giovanni e Paolo	1662	Aurelio Aureli
<i>Le fatiche d'Ercole per Deianira</i>	SS. Giovanni e Paolo	1662	Aurelio Aureli
<i>L'amor guerriero</i>	SS. Giovanni e Paolo	1663	Cristoforo Ivanovich
<i>La Doriclea</i> (apenas o prólogo)	SS. Giovanni e Paolo	1666	Giovanni Faustini

Título	Teatro	Ano	Libretista
<i>L'Alciade</i>	SS. Giovanni e Paolo	1667	Giovanni Faustini
<i>La Semiramide</i>	SS. Giovanni e Paolo	1670	Giovanni A. Moniglia
<i>L'Heraclio</i>	SS. Giovanni e Paolo	1671	Nicolò Beregan
<i>Attila</i>	SS. Giovanni e Paolo	1672	Matteo Noris
<i>Candaule re di Lidia</i>	San Cassiano	1679	Adriano Morselli
<i>L'innocenza risorta overo Etio</i>	San Cassiano	1683	Adriano Morselli

FONTE: Woyke (2004, p.41).

Em 1640, Ziani publicou dois volumes de música, o primeiro com conteúdo religioso e outro secular. Foi-lhe permitido a publicação de obras de conteúdo profano, mesmo fazendo parte de uma ordem religiosa (WOYKE, 2004, p.14), pois Veneza não estava sob a tutela do papado, assim ele pôde publicar madrigais seculares como *Fiori Musicali*<sup>30</sup> (Flores Musicais). Em 1650, ele foi aceito como tenor na famosa Cappella di San Marco, posto que lhe pagava 70 ducados por ano (GLIXON, 1995, p.145).

De 1654 a 1657, ele compôs suas 3 primeiras óperas para o Teatro Sant'Apollinare, nas quais as três protagonistas são indicadas já no título: *La guerriera spartana*, *L'Eupatra* e *Le fortune di Rodope e Damira*. Estas óperas refletem o clima da moral generosa com a principal atração da cidade, as cortesãs. Mesmo com várias pessoas envolvidas no clero veneziano, como por exemplo, “Padre Ziani”, o cantor “Don Giacinto Zucchi” e um “sacerdote na viola”<sup>31</sup> e que foram citados nos livros de contabilidade da empresa teatral<sup>32</sup>, as óperas possuíam personagens como “criados, pajens e babás” com profunda ambiguidade (WOYKE, 2004, p. 31). Mesmo a personagem alegórica no Prólogo da mais bem sucedida ópera de Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira*, faz referência em primeiro plano à figura da cortesã e ao prazer – *Diletto*, uma personagem alegórica até então ausente em outros libretos de óperas.

Com dificuldades financeiras, o teatro empresarial, às vezes, não conseguia pagar o salário prometido aos compositores. Isto aconteceu a Francesco Cavalli que se recusou a escrever novamente para o Teatro Sant'Apollinare sob a direção do

---

<sup>30</sup> Madrigais a 2, 3 e 4 vozes e baixo contínuo. Dedicados a Giovanni Pozzo, Abade em S. Salvador de Veneza.

<sup>31</sup> *prete dalla viola*.

<sup>32</sup> Esta é uma forma de paratexto. Não pertencem ao texto que sofrerá a edição, mas esta sofre sua influência [do paratexto].

empresário Marcos Faustini. Assim, Pietro Andrea Ziani foi contratado para ser o principal compositor do teatro. De acordo com Mancini, Ziani superou as expectativas que lhe foram colocadas, conseguindo atrair o público, quase que “exclusivamente dominado pela ópera de Cavalli” (MANCINI, 1995, p. 371). Assim, Ziani recebeu, a partir de *Le fortune di Rodope e Damira*, o mesmo que recebia Francesco Cavalli: 150 ducados por ópera (GLIXON e GLIXON, 2005, p.159).

De 1657 a 1659, em Bérgamo, um dos centros mais importantes da música sacra, Ziani tendo sido indicado por Maurizio Cazzati, recebeu a posição de Maestro de Capela em Santa Maria Maggiore. Nesse meio tempo, o Teatro San Cassiano foi reformado e ele compôs *L'incostanza trionfante ovvero il Theseo* para representá-lo. Em 1659, pediu dispensa do seu posto de Maestro de Capela, para receber tratamento médico em Veneza e finalmente em 1660, foi demitido de seu posto de Bérgamo. Os compromissos com os *revivals* de *Le fortune di Rodope e Damira* fora da República Sereníssima também contribuíram para o término deste contrato em Bérgamo.

De 1660 a 1663, Ziani compôs 5 óperas para o Teatro SS. Giovanni e Paolo, *L'Antigona delusa da Alceste*, *L'Annibale in Capua*, *Le fatiche d'Ercole per Deianira*, *Gli scherzi di fortuna subordinato al Pirro* e *L'amore guerriero*. Durante a produção da última, Ziani já ocupava o posto de Mestre de Capela na corte de Viena, para a Imperatriz Eleonora (WOYKE, 2004, p. 46). *L'amore guerriero*, cujo libreto foi escrito por Cristoforo Ivanovich, contém em seu prefácio a informação sobre “o grande sucesso das óperas de Ziani em outras cidades italianas”, referindo-se provavelmente a *Le fortune di Rodope e Damira* e *L'Antigona delusa da Alceste*.

De 1662 a 1667, Ziani escreveu novas óperas exclusivamente para Viena e estas foram representadas para nos meses de junho de 1663, 1665 e 1666, por ocasião do aniversário do Imperador Leopoldo I d'Asburgo e outras foram compostas para os meses de carnaval de 1665 e 1666: *Oronisbe*, *La Cloridea* e *La Galatea*, com libretos de Antonio Draghi; *La Circe* e *L'onore trionfante*, com libretos de Cristoforo Ivanovich. Além destas óperas de 3 atos, escreveu ainda 3 óperas de um ato: *La ricreazione burlesca* e *L'invidia concultata* com libretistas desconhecidos; *L'Elice*, com libreto de Domenico Federici. Seis oratórios foram compostos, para a Quaresma de 1665, 1666 e 1667, e para o Advento de 1662 e 1667: *Santa Caterina*, com texto de poeta desconhecido, *L'incredulità di San Tomaso*, com poesia de Giovanni A. Scacchi, *San Pietro piangente*, com poesia de Pietro Guadagni, *Gli affetti pietosi per il sepolcro di Cristo* e *Lagrime della pieta nel sepolcro di Cristo*, com poemas de Domenico

Federici e *Assalone punito*, com poema de Padre Vito Lepori (WOYKE, 2004, pp.50-53).

Em 1669, Ziani foi nomeado o primeiro organista da Basílica de São Marcos em Veneza sucedendo Francesco Cavalli. Uma década depois, ele finalmente se estabeleceu em Nápoles, cidade em que ele já havia estado e onde havia encenado várias de suas obras. Associou-se como professor no Conservatório de Sant'Onofrio em Porta Capuana, e também assumiu a posição de organista honorário da corte e em 1680, recebeu o cargo de Mestre da Capela Real, cuja posição de prestígio deu a ele a oportunidade de reapresentar seus antigos dramas no palco, já representados em Veneza e Viena (SADIE, 1998, p.41).

#### 4.1.3 PRODUÇÃO OPERÍSTICA REMANESCENTE DE P. ANDREA ZIANI

Os *drammi per musica* de Ziani podem ser identificados por serem nominados nas impressões dos libretos. As óperas de três atos de Ziani são chamadas de *drama*, *dramma*, *drama per musica*, *dramma per musica*, *melodramma*, *melodrama*, *opera drammatica per musica*. Entre as óperas de três atos, apenas o *La Galatea vienense* traz o título *Favola pastorale*.

De acordo com Woyke, das oito óperas remanescentes de Pietro Andrea Ziani, existem três manuscritos de *L'Annibale in Capua*, dois de *Attila*, dois de *Candaule*, dois de *Semiramide*, dois de *L'Heraclio*, *Le fatiche d'Ercole per Deianira*, *L'Antigona delusa da Alceste* e por fim, quatro testemunhos de *Le fortune di Rodope e Damira*, que pode ser considerada um caso específico pois sofreu menos variações nos libretos e as várias representações foram executadas pelo mesmo produtor, Marco Faustini (WOYKE, 2008, pp.26-27).

#### 4.1.4 AURELIO AURELI, LIBRETISTA

Aurelio Aureli nasceu na ilha de Murano, cidade metropolitana de Veneza. Supõe-se que foi na primeira metade do século XVII, pois em 1652 compôs o seu primeiro *dramma per musica*. O título *Erginda*, inaugurou uma carreira literária que perdurou por mais de 50 anos com a publicação de mais de 40 libretos de ópera. De acordo com Glixon, Aureli estava entre os advogados-libretistas que pertenciam à *Accademia degli Imperfetti* e o autor era conhecido como *L'Indifferente* (GLIXON,



2007, p.112) e Calcagno, por sua vez, afirma que vários libretistas pertenciam à *Accademia Delfica* e dentre esses, cita a presença de Aureli (CALCAGNO, 2002, pp. 14-18).

No quadro abaixo, listamos alguns dos *drammi per musica* de Aurelio Aureli. Não foram reinseridas reimpressões de libreto. Por exemplo, a ópera *Le fatiche d'Ercole per Deianira*, reimpressa 19 anos depois (1681) de sua primeira representação, em 1662. Algumas de suas obras operísticas também receberam denominações diferentes, como no caso de *La Gloria d'amore*, que foi nomeado como *spettacolo festivo* ou *Il favore degli dei*, um *dramma fantastico musicale* composto em parceria com Bernardo Sabadini. Essa obra foi a última a ser representada durante as festividades do matrimônio do Príncipe Odoardo Farnese com Dorothea Sofia de Neuberg, encomendada pelo Duque Ranuccio II Farnese. Com um grande elenco que incluía 24 cantores principais, alguns deles de Mântua e Modena, o libreto contava com 17 coros e sete balés, 17 trocas de cenários e 43 máquinas para as cenas “no ar e em terra” (HELLER, 2016, p.119). No prefácio do libreto da ópera festiva, o próprio Aurélio desculpou-se pela “vulgaridade” do tema, tendo tido que oferecer material aos arquitetos e multiplicar os personagens para não “deixar ociosos os cantores mais famosos da Europa” (AURELI, 1690. Prefácio). No entanto, ele afirmou que dois méritos atestavam a qualidade seu trabalho “Duas coisas eu estudei neste drama. Invenção, parte necessária a todo Poeta, e Disposição das coisas inventadas”<sup>33</sup> (AURELI, 1690. V).

De acordo com Rosand, após escrever o libreto de *Le fortune di Rodope e Damira*, Aureli encontrava sua própria identidade, utilizando modelos anteriores e renovando-os ao tecer uma nova trama:

Com seu terceiro libreto, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), no entanto, Aureli começou a desenvolver um estilo próprio, encontrando inspiração explícita na história e na mitologia e acrescentando caracteres extras à fórmula de Faustini que ajudaram a mascarar suas simetrias. Embora ele tenha citado várias fontes para a história e os personagens de Rodope, incluindo Polidorus, Virgílio, Heródoto, Strabo, “& altri Autori”, Aureli os rejeitou firmemente, indicando que as relações entre seus personagens seguiriam um curso independente<sup>34</sup> (ROSAND, 1991, p.176. Tradução nossa).

---

<sup>33</sup> *Due cose in questo Drama hò studiate. Inventione parte necessaria ad ogni Poeta, e Dispositione delle cose inventate.*

<sup>34</sup> *With his third libretto, Le fortune di Rodope e Damira (1657), however, Aureli began to develop a style of his own, finding explicit inspiration in history and mythology, and adding extra characters to the*



Nos diz Woyke, que Aureli essencialmente seguiu o estilo dos libretistas que o antecederam, com grandes porções de seus textos em recitativos, intercalados com passagens mais estruturadas de poesia destinada a árias. No entanto, alterou gradativamente as proporções, aumentando o número de árias, em resposta direta a novas demandas por parte do público e dos próprios cantores, o que contribuiu enormemente para que houvesse uma grande veiculação de *seus drammi* (WOYKE, 2008, p. 22).

Certamente foi ampla a circulação de seus libretos na Itália e também no exterior, durante sua vida ou depois de sua morte. O indicativo maior de sua fama também nos Setecentos é a música póstuma de seus *drammi per musica*. Podemos citar alguns: *Admeto, re di Tessaglia*, musicado por George Friedrich Handel em Londres, 1727; *Gerone, tirano di Siracusa*, musicado por J. Adolf Hasse em Nápoles, 1727; *Le due rivali in amore*, musicado por Tomaso Albinoni em Veneza, 1728 e *Perseo*, musicado por Antonio Sacchini em Londres, em 1786. Notemos que todas essas obras foram realizadas muito depois da sua provável morte.

QUADRO 2 – *DRAMMI PER MUSICA* DE AURELIO AURELI

Título	Teatro	Ano	Compositor
<i>L'Erginda</i>	SS. Gio. e Paolo	1652	Gaspere Sartorio
<i>Ciro</i>	Grimani di Santi Giovanni e Paolo	1653	Francesco Cavalli
<i>Erismena</i>	Sant'Apollinare	1655	Francesco Cavalli
<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>	Sant'Apollinare	1657	Pietro Andrea Ziani
<i>Il Medoro</i>	SS. Giovanni e Paolo	1658	Francesco Lucio
<i>La Costanza di Rosmonda</i> <sup>35</sup>	Grimano	1659	Giovanni B. Volpe
<i>L'Antigona delusa d'Alceste</i>	SS. Giovanni e Paolo	1660 <sup>36</sup>	Pietro Andrea Ziani
<i>Gl' Amori infruttuosi di Pirro</i>	SS. Giovanni e Paolo	1661	Antonio Sartorio

*Faustini formula that helped to mask its symmetries. Although he cited several sources for the story and characters of Rodope, including Polidorus, Virgil, Herodotus, Strabo, " & altri Autori," Aureli firmly rejected them, indicating that the relationships between his characters would follow an independent course.*

<sup>35</sup> Foi encontrada a variante no nome *La costanza di Rosimonda* e também quanto ao nome do teatro: *Grimani di Santi Giovanni e Paolo*. Informação colhida da Plataforma de dados da Stanford University Libraries. <http://operadata.stanford.edu/catalog/101323099>.

<sup>36</sup> No dicionário Treccani, na página dedicada a Aurelio Aureli, a ópera *L'Antigona delusa da Alceste* foi informada como tendo sua primeira execução em 1660. No catálogo da BnF/Data, da Biblioteca Nacional Francesa, a obra consta como tendo sido representada, sem ser um *revival*, em 1669. [https://data.bnf.fr/fr/11996955/aurelio\\_aureli/](https://data.bnf.fr/fr/11996955/aurelio_aureli/). No entanto, a Fundação Cini de Veneza informa que a primeira execução da obra teria sido em 1660.

Título	Teatro	Ano	Compositor
<i>Le Fatiche d'Ercole per Deianira</i>	Grimano	1662	Pietro Andrea Ziani
<i>Gli Scherzi di Fortuna</i>	Grimano	1662	Pietro Andrea Ziani
<i>Gl' Amori d'Apollo e di Leucotoe</i>	Grimano	1663	Gasparo Sartorio
<i>La Rosilena</i>	Grimano	1664	G. Battista Volpe e Boretti
<i>Perseo</i>	Grimano	1665	Andrea Mattioli
<i>Eliogabalo</i>	Grimano	1668	Giovanni A. Boretti
<i>Artaxerxes, ovvero L'Ormonda costante</i>	Grimani di Santi Giovanni e Paolo <sup>37</sup>	1669	Carlo Grossi
<i>Ercole in Tebe</i> <sup>38</sup>	Vendramino, S. Salvatore	1670	Giovanni A. Boretti
<i>Claudio Cesare</i>	Vendramino, S. Salvatore,	1672	Gio. Antonio Boretti
<i>L'Orfeo</i>	Vendramino, S. Salvatore	1673	Antonio Sartorio
<i>Medea in Atene</i>	Zane, S. Moisè	1676	Antonio Zanettini
<i>Helena rapita da Paride</i>	S. Angelo	1677	Domenico Freschi
<i>Alessandro Magno in Sidone</i>	Grimano, SS. Gio e Paolo	1679	Marc'Antonio Ziani
<i>L'Alcibiade</i>	Grimano, SS. Gio e Paolo	1680	Marc'Antonio Ziani
<i>Damira placata</i> <sup>39</sup>	Zane a San Moisè	1680	Marc'Antonio Ziani
<i>Pompeo Magno in Cilicia</i>	Sant'Angelo	1681	Domenico Freschi
<i>Lisimaco riamato da Alessandro</i> <sup>40</sup>	Vendramino, S. Salvatore	1682	Giovanni Legrenzi
<i>Olimpia vendicata</i>	Sant'Angelo	1682	Domenico Freschi
<i>Massimo Pupieno</i>	Grimano, SS. Gio e Paolo	1684	Carlo Palavicino
<i>Teseo tra le rivali</i>	Sant'Angelo	1685	Domenico Freschi
<i>Il vizio depresso a la virtù coronata</i>	Sant'Angelo	1686	Teofilo Orgiani
<i>Il favore degli dei (dramma fantastico musicale)</i>	Teatro Ducale	1690	Bernardo Sabadini
<i>La Gloria d'amore (spettacolo festivo)</i>	Giardino Farnese	1690	Bernardo Sabadini
<i>Circe abbandonata da Ulisse</i>	Grimano, SS. Gio e Paolo	1692	Carlo F. Pollarolo
<i>La Talestri Innamorata d'Alessandro Magno</i>	Nuovo Teatro di Piacenza	1693	Bernardo Sabadini
<i>La Ninfa bizzarra</i> <sup>41</sup>	T. del Dolo sopra la Brenta	1697	Marc'Antonio Ziani

<sup>37</sup> Foi encontrada a variante no nome do Teatro Grimano SS. Giovanni e Paolo para Grimani dei Santi Giovanni e Paolo. Plataforma de dados da Stanford University Libraries. <http://operadata.stanford.edu/catalog/10112837>

<sup>38</sup> O libreto foi em colaboração com Giovanni Andrea Moniglia. Plataforma de dados da Stanford University Libraries. <http://operadata.stanford.edu/catalog/10103678>

<sup>39</sup> Encontrada a informação no site da Stanford University Libraries. Plataforma de dados. <http://operadata.stanford.edu/catalog/10133551>

<sup>40</sup> O libreto foi feito em colaboração com Giacomo Sinibaldi. Plataforma de dados da Stanford University Libraries. <http://operadata.stanford.edu/catalog/10117727>

<sup>41</sup> Na página da BnF/Data, da Biblioteca Nacional Francesa, a obra *La Ninfa bizzarra* é considerada um *dramma pastorale*. <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41621064j>. Houve um revival desta ópera em 1708 com a mudança do título para *Il cieco geloso* (Claudio Mutini – Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 4 (1962). [http://www.treccani.it/enciclopedia/aurelio-aureli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/aurelio-aureli_(Dizionario-Biografico)/)

Título	Teatro	Ano	Compositor
<i>Rosane, imperatrice degli Assirij</i>	Sant'Angelo	1699	Vários <sup>42</sup>
<i>Diomede punito da Alcide</i>	Sant'Angelo	1700 <sup>43</sup>	Tomaso Albinoni
<i>Creso tolto alle fiamme</i> <sup>44</sup>	Sant'Angelo	1705	Girolamo Polani
<i>Ifigenia</i> <sup>45</sup>	Sant'Angelo	1707	Agostino B. Coletti
<i>Il Prassitele in Gnido (dramma pastorale)</i>	SS. Apostoli <sup>46</sup>	1707	Girolamo Polani
<i>L'Igene, regina di Sparta</i>	Nuovo della Piazza di Vicenza	1708	Carlo F. Pollarolo
<i>La pace fra Cesariani e Pompeiani</i>	San Fantino	1708	Carlo F. Pollarolo
<i>Il cieco geloso</i>	San Fantino	1708	Girolamo Polani
<i>Le due rivali in Amore</i>	Giustiniano, S. Moisé	1728	Tomaso Albinoni
<i>Amore e gelosia</i>	Formagliari	1731	

FONTE: Marcia Kayser (2019). – Os dados foram colhidos a partir do cruzamento de dados da nossa pesquisa. Várias fontes foram utilizadas e estas estão nas referências desta tese ou em notas de rodapé.

## 4.2 A OBRA

A identidade de uma obra é impressa pelo seu próprio tempo, uma vez que suas convenções se tornam conhecidas e associadas ao seu período histórico.

Tomlinson e Shepherd refinam o debate sobre a investigação na edição musical “considerando a música como um participante ativo na rede social e cultural” (TOMLINSON, 1984 e SHEPHERD, 1991). McGann reemprega a teoria da natureza social da obra de arte, e converte o processo editorial em uma tarefa histórica:

Cada fonte atesta um estado histórico particular da obra; o editor estima o valor desta evidência em respeito aos antecedentes de um contexto histórico mais amplo, no qual foi criada a obra; e o texto final editado reflete a ideia da peça do editor, tal como esta existiu em seu entorno social e histórico. Deste modo, cada fonte e cada ‘lição’ são consideradas como um fragmento de evidência individual para a história da obra (MCGANN, 1985 apud GRIER, 1996, xiii).

<sup>42</sup> A informação foi encontrada no livro “The Business of Music” editado por Michael Talbot, sem citação de nenhum nome.

<sup>43</sup> No catálogo da BnF/Data, da Biblioteca Nacional Francesa, a obra *Diomede punito da Alcide* consta como sendo de 1701. E o dado colocado (informação) na tabela foi da Enciclopédia Treccani, Dizionario Biografico degli Italiani, feita por Claudio Mutini, em 1962.

<sup>44</sup> Stanford University Libraries. <http://operadata.stanford.edu/catalog/10124602>

<sup>45</sup> Libreto feito em colaboração com Pietro Riva. Plataforma de dados da Stanford University Libraries. <http://operadata.stanford.edu/catalog/10106297>

<sup>46</sup> O Teatro SS. Apostoli é o mesmo Teatro SS. Gio e Paolo. Mas foi inserido de acordo com a fonte de informação.

Uma vez que cada fonte constata a condição inerente à obra, recolhemos os dados sobre as performances e os libretos de *Le fortune di Rodope e Damira* para uma melhor observação sobre a tradição da mesma.

Nos dias de hoje, graças aos novos recursos bibliográficos – como aqueles derivados de amplos esforços em informatizar catálogos, digitalizar fontes raras e disponibilizá-las aos pesquisadores – podemos desenvolver pesquisas, como a proposta nesta tese, de qualquer lugar do mundo. Embora tenha sido possível aprofundar enormemente este trabalho a partir das pesquisas *online*, devemos salientar que visitas físicas a bibliotecas italianas, como a Biblioteca *Nazionale* Marciana, Biblioteca Braidense de Milão, Biblioteca Statale e Biblioteca del *Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali* de Cremona, são ainda de importância fundamental, pois algumas vezes somente o exame minucioso de um manuscrito original esclarece dúvidas remanescentes em uma versão digital. O *Centro di Risorse per la Ricerca Multimediale* – CRRMM (O Centro de Fontes para a Pesquisa de Multimídia) da Universidade de Bolonha, possui uma seção (denominada Corago), dedicada à pesquisa de repertório e arquivo dos libretos do melodrama italiano de 1600 ao 1900. Este termo faz referência a um tratado do século XVII, fundamental para a compreensão do *dramma per musica* em seus aspectos práticos: *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* traduzido para o português pela musicóloga Ligiana Costa, (Editora UNESP, 2018), com o título “O Corego: texto anônimo do século XVII sobre a arte da encenação”.

Enquanto plataforma informatizada, o Corago é uma base de dados que contém informações históricas e documentos sobre o teatro de ópera reproduzidos em formato digital. As informações inseridas neste sistema foram retiradas dos principais dicionários, de pesquisa bibliográfica, de catálogos online de bibliotecas e de páginas da internet dedicadas à ópera. Foi organizado em 3 categorias:

- a) repertório do teatro de ópera;
- b) a cronologia dos espetáculos e a bibliografia;
- c) arquivo digital dos libretos de ópera reproduzidos na sua íntegra.

*Le fortune di Rodope e Damira*, é o título na plataforma (<http://corago.unibo.it/opera/APC0004772>), apresentando em seguida o subtítulo *dramma per musica in 3 atti*, correspondendo exatamente ao que encontramos no

libreto de 1657, encontrado na Biblioteca *Nazionale* Marciana. Na mesma página do *site*, encontramos datas de nascimento e morte do compositor Pietro Andrea Ziani, tendo provavelmente nascido antes de 21 de dezembro de 1616 e falecido em 12 de fevereiro de 1684. A primeira representação deu-se em Veneza, Teatro Sant'Apollinare em 1657. Em relação ao que denominam de “macrogênero”, a obra é classificada como *melodramma* e indica que a ambientação se dá em Menfis (*la scena è in Menfi*) e apresenta uma tabela de representações da ópera:

QUADRO 3 – REPRESENTAÇÕES DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA*

Data	Lugar e Teatro	Representação
Carnaval de 1657	Veneza, Teatro Sant'Apollinare	Primeira Execução
1658	Bolonha	Nova produção
[1660]	Bérgamo	-
[ca. 1660]	Milano, Regio Teatro	-
15/05/1661	Livorno, Teatro Nuovo	-
1662	Torino	-
29/11/1662	Firenze, Teatro del Cocomero	-
1666	Napoli	-
15/04/1667	Forlì, Teatro de'Signori Accademici Filergiti	-
13/02/1669	Palermo, Teatro Rodino	-
1670	Bolonha, Teatro Formagliari	Nova produção
1674	Reggio, Teatro della Comunità	Nova produção

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019) – <http://corago.unibo.it/opera/APC0004772>

Quanto às informações contidas no sistema Corago sobre o libreto de *Le fortune di Rodope e Damira*, estes foram classificados da seguinte maneira:

QUADRO 4 – LIBRETOS DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA* – ANO, EDIÇÃO, LUGAR E EDITOR.

Ano	Edição	Lugar e Editor
1657	Primeira edição	Veneza, Andrea Giuliani
1658	-	Bolonha, Giacomo Monti
[ca. 1660]	-	Milão, Giulio Cesare Malatesta
[1660]	-	Milão, Giulio Cesare Malatesta
1661	-	Livorno, Gio. Vincenzo Bonfigli
[1662]	-	Ferrara, Alfonso e Gio. Battista Maresti
1662	-	Florença, Stamperia di S.A.
1662	-	Torino, Bartolomeo Zavatta
1666	-	Nápoles, Lodovico Cavallo
[1667]	-	Forlì, Giovanni Saporetti
1669	-	Palermo, Bua e Camagna
[1670]	-	Bolonha, erede del Benacci
[1674]	-	Reggio, Prospero Vedrotti

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019) – <http://corago.unibo.it/opera/APC0004772>

O testemunho veneziano do libreto de 1657, primeira edição, contém 11 exemplares, que estão em várias bibliotecas. A seguir o quadro com cada exemplar e a sua colocação:

QUADRO 5 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE VENEZA DE 1657, 1ª EDIÇÃO.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
D-Mbs	München Bayerische Staatsbibliothek	P.o.it. 100
I-Bc	Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica	Lo.05607
I-Bu	Bologna Biblioteca Universitaria	A.V.Tab.I.F.III.43.3
I-Fm	Firenze Biblioteca Marucelliana	Melodrammi Mel.2178.07
I-Mb	Milano Biblioteca Braidense	Racc. dramm.0580
I-Rig	Roma Istituto Storico Germanico	Rar. Libr. Ven. 67/69#69
I-Vcg	Veneza Biblioteca Casa Goldoni Centro Studi Teatrali	CORRER VENEZIA E 58 A 87
I-Vcg	Veneza Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini	ROLANDI ROL.0671.05
I-Vnm	Veneza Biblioteca nazionale Marciana	DRAMM.0923.2
US-LAum	Los Angeles (California) University of California, Music Library	1656-58/04
US-Wc	Washington (DC) Library of Congress, Music Division	ML 48 [S11215] (=Bologna 1658)

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). – <http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000157>

O testemunho impresso do libreto de 1658, de Bolonha, conta com 4 exemplares. A seguir quadro com a colocação dos mesmos.

QUADRO 6 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1658, DE BOLONHA.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-Bc	Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica	Lo.05608
I-Mb	Milano Biblioteca Braidense	Racc. dramm.0044
I-MOe	Modena Biblioteca Estense Universitaria	90.A.41 (1)
I-Rn	Roma Biblioteca Nazionale Centrale	34.2.A.39

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000170>

QUADRO 7 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1660, DE MILÃO.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-Bc	Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica	Lo.05609
I-Mb	Milano Biblioteca Braidense	Racc. dramm.6077/03
I-Rn	Roma Biblioteca Nazionale Centrale	40.9.C.1.2

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019521>. Dedicatória:



*all'illustrissima [...] signora, e padrona mia [...] D. Paola Marliana d'Este marchesa di Borgomanero [...].*

QUADRO 8 – EXEMPLAR DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1660, DE MILÃO.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-Bu	Bologna Biblioteca Universitaria	<i>A. V. Tab. I.E. III. 18a. 4</i>

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019523>. Dedicatória: *all'illustriss. signor Ludovico Zenni*.

QUADRO 9 – EXEMPLAR DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1661, DE LIVORNO

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
B-Bc	Bruxelles Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque	Não consta no OPAC

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019525>

QUADRO 10 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1662, DE FERRARA.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-Pci	Padova Biblioteca Civica	-
I-Rvat	Roma Biblioteca Apostolica Vaticana	<i>Chigi</i>

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019527>

QUADRO 11 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1662, DE FLORENÇA.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
D-LEm	Leipzig Leipziger Städtische Bibliotheken, Musikbibliothek	-
I-Fc	Firenze Conservatorio Luigi Cherubini	-

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019529>

QUADRO 12 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1662, DE TORINO.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
B-Bc	Bruxelles Conservatoire Royal de Musique, Bibliothèque	-
I-Tci	Torino Biblioteca civica musicale Andrea della Corte	-

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019531>

QUADRO 13 – EXEMPLAR DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1666, DE NÁPOLES.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-Rn	Roma Biblioteca Nazionale Centrale	35. 4.L.13.6

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019533>

QUADRO 14 – EXEMPLAR DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1667, DE FORLI.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-Bc	Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica	Lo.06457

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019535>

QUADRO 15 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1669, DE PALERMO.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-PLcom	Palermo Biblioteca Comunale	CXXXVI. A. 83. 3
I-PLn	Palermo Biblioteca Centrale della Regione Siciliana Alberto Bombace [ex Nazionale]	Misc. A. 74. 2
I-Vgc	Venezia Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini	-
US-CHH	Chapel Hill University of North Carolina at Chapel Hill	IOLC-00026

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019537>

QUADRO 16 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1670, DE BOLONHA.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-Bc	Bologna Museo internazionale e Biblioteca della musica	Lo.06458
I-MOe	Modena Biblioteca Estense Universitaria	70.E.20 (2)
I-Rn	Roma Biblioteca Nazionale Centrale	40. 9.B.7.3 Nota: ripr. non visibile

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DRT0019521>. *Favola terza da recitarsi in Bologna nel teatro de' Signori Formagliari l'anno 1670. - Bologna : Herede del Benacci, [1670]*

QUADRO 17 – EXEMPLARES DO TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1674, DE REGGIO.

SIGLA	BIBLIOTECA	COLOCAÇÃO
I-MOe	Modena Biblioteca Estense Universitaria	83.F.36 (5)
I-MOe	Modena Biblioteca Estense Universitaria	90.A.44 (1)

FONTE: Corago – Centro de Fontes para a Pesquisa Multímídia – CRRMM. Alma Mater Studiorum, Universidade de Bolonha (2019). <http://corago.unibo.it/libretto/DPC0000352>. *Dramma per musica alle glorie immortali dell'altezza serenissima di francesco ii d'este duca di modona, reggio etc. Da rappresentarsi in reggio nell' [!] Teatro dell'illustriss. Comunità l'anno 1674. - Reggio : prospero vedrotti, [1674]*

#### 4.2.1 PERSONAGENS



A tabela abaixo se refere aos personagens. Seus nomes, classificação vocal, a clave original – usada para facilitar a comparação entre testemunhos, a clave moderna e a extensão vocal referente ao Primeiro Ato foram por nós determinados. Os números pertencentes aos outros atos serão revisados para uma versão posterior à tese. O personagem Erpago, pintor da Corte só aparece no terceiro ato. Os coros não tem número musical mas constam como personagens por isso foram relacionados no índice da ópera, assim como foi organizado no libreto.

QUADRO 18 – PERSONAGENS DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA*

Personagem	Classificação Vocal	Extensão Vocal	Clave Antiga	Clave Moderna
<b>Prólogo</b>				
O Prazer	Baixo	LA <sup>2</sup> – RE <sup>3</sup>	Fá 4	Fá 4
A Luxúria	Soprano	RE <sup>3</sup> – SOL <sup>4</sup>	Dó 1	Sol 2
Juno	Contralto	LA <sup>2</sup> – DO <sup>4</sup>	Dó 3	Sol 2
Imeneo	Soprano	RE <sup>3</sup> – FA <sup>4</sup>	Dó 1	Sol 2
<b>1º Ato</b>				
Ródope, enamorada de Nigrane	Soprano	DO <sup>#3</sup> – SOL <sup>4</sup>	Dó 1	Sol 2
Creonte, Rei do Egito	Baixo	SOL <sup>2</sup> – RE <sup>3</sup>	Fá 4	Fá 4
Damira, esposa de Creonte, acreditava-se afogada no Rio Nilo, sob o nome de Fidalba	Soprano	RE <sup>3</sup> – SOL <sup>4</sup>	Dó 1	Sol 2
Nigrane, cavalheiro privado da corte e amante de Ródope	Contralto	LA <sup>2</sup> – DO <sup>4</sup>	Dó 3	Sol 2
Breno, general das armas do Egito e apaixonado por Ródope	Contralto	LA <sup>2</sup> – DO <sup>4</sup>	Dó 3	Sol 2
Lerino, pajem de Ródope	Soprano	DO <sup>3</sup> – SOL <sup>4</sup>	Dó 1	Sol 2
Sicandro, cortesão favorito do Rei	Tenor	RE <sup>3</sup> – SOL <sup>4</sup>	Dó 4	Sol com 8
Bato, camponês	Baixo	LA <sup>2</sup> – RE <sup>3</sup>	Fá 4	Fá 4
Nerina, mulher de Bato	Contralto	SOL <sup>2</sup> – RE <sup>3</sup>	Dó 3	Sol 2
Erpago, pintor da corte	Tenor	N.C. Ato I	N.C. Ato I	N.C. Ato I
Coro de Egípcios com Ródope	-	-	-	-
Coro de Mouros	-	-	-	-
Coro de Armados com Breno	-	-	-	-

FONTE: Testemunho do Libreto de *Le fortune di Rodope e Damira* de Veneza (1657), para os personagens e testemunho proveniente da Coleção Contarini, da Biblioteca Marciana de Veneza (1657), para verificação de âmbito vocal e claves.

#### 4.2.2 TRAMA – RESUMO DE AURELIO AURELI PARA O TESTEMUNHO DE 1657

A seguir, apresentamos a tradução livre e adaptação<sup>47</sup> feita por nós da trama (*dilucidatione*) a partir daquela escrita por Aurelio Aureli para o testemunho do libreto de 1657<sup>48</sup>. Este libreto, como explicamos em nossa apresentação, foi o testemunho escolhido por ser o testemunho literário da primeira representação da ópera em Veneza e, por apresentar uma importante característica na tradição da obra: explicita a presença da primeira *prima donna* Anna Renzi (como Damira)<sup>49</sup>. Como era costume na época, os libretos eram vendidos com a função de preparar o espectador para conhecer a obra com antecedência. Assim, expomos a trama, explicando os antecedentes da história para localizar o público.

Damira era a Princesa de Lídia (região histórica no oeste da península da Anatólia), esposa de Creonte, Rei do Egito. Este apaixonou-se por uma bela cortesã chamada Ródope. Para gozar dos prazeres da cortesã, causou um acidente no barco onde a esposa navegava ao longo do Rio Nilo. Creonte acreditando que Damira estava morta, voltou a Mênfis, sua cidade, para celebrar seu funeral e aproveitou a oportunidade para introduzir Ródope à corte. Damira, tomada como morta, foi salva por um camponês e assumiu a identidade de Fidalba, órfã e pobre do vilarejo. Graças à benevolência de Bato, o camponês a salvou e a adotou juntamente com sua esposa, a velha Nerina, pois o casal não tivera filhos. A “falsa” Fidalba sob roupas rústicas pranteava pelo bosque externando sua dor. Até que um dia, Creonte, adepto à caça, resolve caçar neste mesmo bosque. Ao seguir um cervo, caiu do cavalo e desmaiou. Bato, que saíra para vender sua colheita na feira, ao passar pelo local, encontrou Creonte. Acreditando em sua morte, resolveu carregá-lo até seu casebre, sem conhecimento de que ele era o Rei do Egito. Enquanto voltava, encontrou-se com Sicandro, um cortesão saído de Mênfis para caçar com Creonte.

#### 4.2.3 SINOPSE

#### PRÓLOGO

---

<sup>47</sup> Baseado em AURELI, 1657, p.8.

<sup>48</sup> A transcrição do texto original em italiano do testemunho do libreto de Veneza de 1657 está no Apêndice 2 desta tese.

<sup>49</sup> A cantora-atriz foi o tema pesquisado anteriormente com a dissertação de mestrado intitulada “Thalia e Melpomene: Anna Renzi, o nascimento da *prima donna*”, o que o torna mais relevante para o nosso estudo.

No Palácio do Prazer, o Prazer e a Luxúria fazem Imeneu adormecer enquanto Juno sobrevoa em máquina. Entre eles, fazem um acordo para que Imeneu faça com que o Rei Creonte volte para para sua esposa Damira, e que, seguindo às ordens de Juno, Imeneu encontre para Ródope, a cortesã por quem Creonte está apaixonado, um agradável e belo esposo na corte egípcia ainda naquele dia.

## PRIMEIRO ATO

Sicandro, o cortesão preferido de Creonte se lamenta pois vê o camponês Bato carregando o corpo de seu Rei. Bato se assusta pois ouviu o morto se manifestar. Creonte está vivo e respirando. Sicandro surpreende-se e fala com Creonte. Sicandro apresenta Creonte a Bato como Rei. Esse para agradecer ao camponês, convida-o e à sua família para virem à corte e Bato corre para contar as boas novas à esposa e filha. Sicandro conta a Creonte de sua amada, a cortesã Ródope, que está muito aflita desde a sua partida. Enquanto isso, Damira, a esposa de Creonte que se acreditava morta, está na floresta lamentando-se de seu destino. Nesse meio tempo, Bato, o camponês que a adotou depois de tê-la salvo do acidente no rio Nilo, chega à casa e conta à sua velha esposa, Nerina, que a família irá para a corte, mesmo sendo contra a vontade de Fidalba (nome adotado por Damira).

Na corte, nos aposentos de Ródope, Nigrane, amante da cortesã se exalta em paixão, quando seu pajem avisa da presença de Breno, outro apaixonado da bela [cortesã]. Depois de declarar seu amor, Breno sai, pois a bela Ródope aguarda a presença do Rei que voltou da viagem de caça. Breno e Nigrane conclamam seu amor por uma bela mulher e descobrem através de suas cartas que são apaixonados pela mesma mulher. Creonte chega e os acusa de traidores e os expulsa do palácio para não serem mortos.

Damira, Nerina e Bato chegam à corte e são recepcionados por Sicandro. Damira/Fidalba fica sabendo das pretendidas bodas entre o Rei Creonte e Ródope. Nerina em meio à dança dos mascarados, se perde e encontra Lerino e ambos cantam às alegrias e ao desfrute do prazer humano.

## SEGUNDO ATO

Damira vê nas paredes do Palácio, a arte descrevendo sua própria morte e se lamenta. Sicandro cuida de Damira enquanto Bato busca Nerina, de quem se perdeu no meio da multidão. Damira desmaia, Nerina e Lerino se aproximam de Sicandro e a ajudam. Ródope e Nigrane cantam seu amor e se despedem pois este foi banido da corte. Nigrane se esconde, entra Breno que também veio se despedir. Creonte chega e vê os dois juntos e mantém-se escondido. Ao fim da conversa, Nigrane pensa que Ródope a ama e Creonte que ela lhe é fiel.

Creonte recepciona Bato e Nerina que depois saem. Ródope chega e a seguir Fidalba que expressa afetos extremos, numa cena de loucura. Creonte a vê e se perturba por ser tão parecida com sua mulher. Todos acreditam-na louca.

Creonte em frente ao monumento construído em memória de Damira se arrepende de tê-la enviado à morte. Creonte volta a encontrar-se com Damira, e Ródope ouve a conversa e acredita que está para ser traída. Breno a consola e Ródope pede a ele que mate o Rei. Depois que este sai, Nigrane chega, e ela lhe pede o mesmo.

Nerina e Bato cantam um dueto de amor. Fidalba chega e expressa novos momentos de insanidade e não reconhece Bato.

### TERCEIRO ATO

Ródope, zangada e furiosa, pede ao pintor Erpago que apague a imagem de Damira da pintura; o pintor tenta ceder a ela. O rei Creonte diz à Damira (sua esposa, mas disfarçada de Fidalba) que ele odiava sua esposa. Ela ressalta que a imagem se parece com ela e Creonte, acreditando que ela é meio louca, concorda.

Breno irrompe para matar Creonte, por suposta vingança, e Nigrane, também apaixonado por Ródope, diz que quer vê-la novamente para lhe dar um último adeus. Bato encontra Ródope e diz a ela que Nigrane quer despedir-se. Para recompensá-lo pela mensagem de boas-vindas, Ródope dá a Bato um colar de ouro. Nerina, sua esposa ciumenta, o repreende acusando-o de traição. Breno ainda pensa em matar Creonte e amar Ródope.

Na prisão, Nigrane lamenta seu destino e diz que salvou o rei Creonte das tentativas de assassinato perpetradas por Breno. Ródope e o pajem Lerino chegam disfarçados na prisão, aproveitando o último dia de carnaval para enganar o carcereiro e levá-lo ao erro. Ródope canta seu lamento.

Baile da Corte (Carnaval). O cortesão Sicandro recomenda que todos se amem sem ciúmes. Breno, também mascarado, insiste na tentativa de matar Creonte e vingar sua amada Ródope. Enquanto isso, Lerino e Nigrane (este disfarçado de Ródope) dormem na prisão. Nerina faz Creonte notar que Nigrane (disfarçado de Ródope) dorme ao lado de Lerino. Enquanto isso, Damira quer matar Ródope e confessa a Creonte que é Damira (sua esposa) e não Fidalba, e pede para que ele faça justiça [que seja executada por ele], pelo engano.

O rei Creonte se arrepende e se desculpa. Nerina explica como Damira foi salva do naufrágio por seu marido Bato e como ela foi adotada acreditando ser uma pastora órfã chamada Fidalba. Damira pede que Creonte perdoe Ródope e ele decide voltar para sua esposa.

Breno de repente entra em cena armado, tentando matar o rei; é preso. Nigrane prova que ele não é Ródope, mas que ele se disfarçou para entrar na prisão, e lembra Creonte que ele o salvou duas vezes de Breno. Ródope havia sido presa no lugar de Nigrane. Creonte ordena que Ródope seja levada diante dele. Breno confessa que perdeu a cabeça por causa de Ródope.

Na última cena, Creonte anuncia que Damira está viva e que portanto ainda é sua esposa. Damira perdoa Ródope e permite que ela viva. Breno, perdoado pelo rei, parte. Ródope confessa seu amor por Nigrane e explica o disfarce na prisão. Creonte permite que Ródope e Nigrane se casem.

Tudo se acalma e se ajusta [final feliz]. Damira canta: Viva Ródope e todo mundo canta: Viva Damira.

#### 4.2.4 MUDANÇA DE CENA

A seguir, indicamos as mudanças de cena conforme o libreto de 1657 indica:

#### PRÓLOGO

Palácio do Prazer

#### PRIMEIRO ATO

(Primeira Cena) Campo

(Oitava Cena) Pátio que introduz aos aposentos de Ródope

(Décima Sétima Cena) Praça de Mênfis.

## SEGUNDO ATO

(Primeira Cena) Pátio do Palácio Real

(Quarta Cena) Galeria de Ródope

(Décima Segunda Cena) Túmulo

## TERCEIRO ATO

(Primeira Cena) Pátio

(Décima Segunda Cena) Jardim dos Quartos.

(Décima Quinta Cena) Sala de Ródope

(Décima Sétima Cena) Galeria das Tapeçarias

### 4.2.5 DIDASCÁLIAS

Nesta seção faremos algumas tabelas de comparação<sup>50</sup> das variantes de didascálias do Ato I entre os testemunhos remanescentes de libretos e partituras manuscritas da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani. As didascálias são elementos fundamentais para a edição crítica, pois informa os músicos sobre detalhes importantes para a execução, como quem canta, quem atua desta ou daquela maneira, quem está no palco ou distante dele, que ações ocorrem que podem influenciar nos tempos de pausa, ou repetições possíveis de *ritornelli* instrumentais etc.

### TABELA 1 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Na verdade é uma só tabela de comparação entre todos os testemunhos remanescentes mas para a formatação do trabalho foi colocado em várias pequenas tabelas.

<sup>51</sup> As abreviaturas ou siglas e seus nomes por extenso encontram-se no início da tese na Lista de Abreviaturas ou Siglas, antes do Sumário.

Testemunhos e Cenas do Ato I	I-Bc. Bu, Fm, Ma, Mb, P. Museo civivo, Rc, R. Istit. Germanico, Rsc, Vcg, Vgc, Vnm.B-Bc, D-Mbs. F-Pn. US-BE, Lau.	I-Bc. Mb. Moe, Pu, Rn. F-Pn, US-Wc	I-Bc, Lurago. Sormani, Bm, Rn, Rvat (Allacci)
<b>Cena I</b>	<i>Campagna di Vendemia</i> <sup>52</sup> (Campo da Colheita)	<i>Campagna</i> (Campo)	<i>Campagna di Vendemmia</i> <sup>53</sup> (Campo da Colheita)
<b>Cena V</b>	-	-	-
<b>Cena VIII</b>	<i>Galeria, che introduce à i Gabinetti di Rodope</i> (Galeria, entrada do <i>toilette</i> de Ródope)	<i>Cortile che introduce alli appartamenti di Rodope</i> (Pátio que leva ao apartamento de Ródope)	<i>Galeria, che introduce à i Gabinetti di Rodope</i> (Galeria, entrada do <i>toilette</i> de Ródope)
<b>Cena XV</b>	-	-	-
<b>Cenas XVII-XXI</b>	<i>Piazza di Menfi con il corso de le Maschere</i> (Praça de Mênfis com a passagem das Máscaras)	<i>Piazza di Menfi</i> (Praça de Mênfis)	<i>Piazza di Menfi con il corso de le Maschere</i> (Praça de Mênfis com a passagem das Máscaras)

FONTE: WOYKE (2008). Capítulo 3. *Le fortune di Rodope e Damira*, pp. 311-313.

TABELA 2 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES

Testemunhos e Cenas do Ato I	I-Bu	B-bc	I-Fc-Fn. D-LEm
<b>Cena I</b>	<i>Campagna di Vindemia</i> <sup>54</sup> [sic] (Campo de Colheita)	<i>Campagna Alpestre</i> (Campo Alpino)	<i>Campagna Alpestre</i> (Campo Alpino)
<b>Cena V</b>	-	-	-
<b>Cena VIII</b>	<i>Galeria, che introduce à i Gabinetti di Rodope</i> (Galeria, entrada do <i>toilette</i> de Ródope)	<i>Giardino con li appartamenti di Rodope</i> (Jardim com apartamentos de Ródope)	<i>Appartamento di Rodope con Giardino d'avanti</i> (Apartamento de Ródope com um jardim defronte)
<b>Cena XV</b>	-	<i>Sala d'Arme</i> (Sala das Armas)	-
<b>Cenas XVII - XXI</b>	<i>Piazza di Menfi con il corso delle</i> <sup>55</sup> <i>Maschere</i> (Praça de Mênfis com a	<i>Piazza di Menfi</i> (Praça de Mênfis)	<i>Piazza di Menfi con Lontananza</i> (Praça de Mênfis com distância)

<sup>52</sup> Diferente de *vendemmia*: presume-se uma forma dialetal.

<sup>53</sup> *Vendemmia*: forma no italiano moderno para a palavra colheita.

<sup>54</sup> Terceira variante para a palavra *Vendemmia* – Colheita.

<sup>55</sup> Variante para a expressão italiana *delle* = *de* + *le* = das (em português).

Testemunhos e Cenas do Ato I	I-Bu	B-bc	I-Fc-Fn. D-LEm
	passagem das Máscaras)		

FONTE: WOYKE (2008). Capítulo 3. *Le fortune di Rodope e Damira*, pp. 314-315.

TABELA 3 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES

Testemunhos e Cenas do Ato I	I-P. Museo civico, Rvat (Chigi)	I-Tci (faltam algumas páginas 10 a 15). B-Bc	I-Rn
<b>Cena I</b>	<i>Campagna</i> (Campo)	<i>Boscarella</i> (Pequeno bosque)	<i>Campagna Alpestre</i> (Campo Alpino)
<b>Cena V</b>	-	<i>Campagna di Vendemia</i> (Campo de Colheita)	-
<b>Cena VIII</b>	<i>Cortile che introduce all'appartamenti di Rodope</i> (Pátio que leva ao apartamento de Ródope)	<i>Galeria, che introduce à i Gabinetti di Rodope</i> (Galeria, entrada do <i>toilette</i> de Ródope)	<i>Giardino con li appartamenti di Rodope</i> (Jardim com apartamentos de Rodope)
<b>Cena XV</b>	-	<i>Sala d'Arme</i> (Sala das Armas)	-
<b>Cenas XVII - XXI</b>	<i>Piazza di Menfi</i> (Praça de Mênfis)	<i>Piazza di Menfi con il corso de le Maschere</i> (Praça de Mênfis com a passagem das Máscaras)	<i>Piazza di Menfi</i> (Praça de Mênfis)

FONTE: WOYKE (2008). Capítulo 3. *Le fortune di Rodope e Damira*, pp. 315-317.

TABELA 4 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES

Testemunhos e Cenas do Ato I	I-Bc, FZc	I-Plcom, PLn, Vgc.	I-Bc. Moe, Rn
<b>Cena I</b>	<i>Campagna</i> (Campo)	<i>Campagna Alpestre</i> (Campo Alpino)	<i>Campagna</i> (Campo)
<b>Cena V</b>	-	-	-
<b>Cena VIII</b>	<i>Sala</i> (Sala)	<i>Giardino con li appartamenti di Rodope</i> (Jardim com apartamentos de Rodope)	<i>Sala di Rodope</i> (Sala de Ródope)
<b>Cena XV</b>	-	-	-



Testemunhos e Cenas do Ato I	I-Bc, FZc	I-Plcom, PLn, Vgc.	I-Bc. Moe, Rn
Cenas XVII - XXI	<i>Piazza di Menfi</i> (Praça de Mênfis)	<i>Piazza di Menfi</i> (Praça de Mênfis)	<i>Piazza di Menfi</i> (Praça de Mênfis)

FONTE: WOYKE (2008). Capítulo 3. *Le fortune di Rodope e Damira*, pp. 317-318.

TABELA 5 – VARIANTES DE DIDASCÁLIAS DO ATO I ENTRE TESTEMUNHOS REMANESCENTES

Testemunhos e Cenas do Ato I	I-Moe, Rem, RE. Panizzi, Vgc.
Cena I	<i>Bosco, e Fiume Nile</i> (Bosque, e Rio Nilo)
Cena V	-
Cena VIII	<i>Sala Regia</i> (Sala Real)
Cena XV	-
Cenas XVII - XXI	<i>Piazza di Menfi</i> (Praça de Mênfis)

FONTE: WOYKE (2008). Capítulo 3. *Le fortune di Rodope e Damira*, pp. 318-319.

#### 4.2.6 ÍNDICE DO I ATO

Na tabela que se encontra abaixo só será colocada a numeração de cada peça (*brano*) musical depois de feita a edição completa. Não constarão os ritornelos<sup>56</sup> e/ou peças que não contenham canto. Essa numeração depende dos números correspondentes das peças do Prólogo, que não serão enumeradas nesta tese.

#### QUADRO 19 – ÍNDICE DO PRIMEIRO ATO

<sup>56</sup> Ver Capítulo 8.3. Elementos da Partitura Manuscrita de Veneza – Ato I.

<b>Estilo</b>	<b>Título</b>	<b>Personagem</b>
<b>Primeira Cena</b>		
Aria	<i>Dolore, ch'il core struggendo mi vai</i>	Sicandro
Recitativo	<i>Infelice Creonte acerbo acaso</i>	Sicandro. Bato
<b>Segunda Cena</b>		
Recitativo	<i>Misero Cavaliero!</i>	Bato
Aria	<i>L'esser povero è un gran male</i>	Bato
Recitativo	<i>Respiro, ò Dei</i>	Creonte, Bato
<b>Terceira Cena</b>		
Recitativo	<i>Dove corri? Che temi?</i>	Sicandro, Bato, Creonte
<b>Quarta Cena</b>		
Recitativo	<i>Che fa Rodope o amico</i>	Creonte. Sicandro
Aria	<i>Che non può donna ch'è bella</i>	Sicandro
<b>Quinta Cena</b>		
Aria	<i>Che mi giova esser Regina</i>	Damira
Recitativo	<i>Un pagliareccio albergo</i>	Damira
Aria	<i>Che mi giova esser Regina</i>	Damira
Recitativo tra ""	<i>Dispietato Creonte</i>	Damira
<b>Sexta Cena</b>		
Recitativo	<i>Appena sorta è l'alba</i>	Nerina
Recitativo	<i>Scusami, se talora</i>	Damira
Recitativo	<i>Figlia del nostro albergo</i>	Nerina
	<i>Onore, e continenza</i>	Damira
	<i>È ver, ma chi ha bellezza</i>	Nerina
	<i>Un sen pudico è scudai</i>	Damira
	<i>Parli da saggia o bella</i>	Nerina
Aria	<i>Se sei bella, e giovinetta</i>	Nerina
<b>Sétima Cena</b>		
Aria	<i>Compagni addio</i>	Bato
Recitativo	<i>Moglie, figlia, allegrezza</i>	Bato
A 3	<i>Alla corte, alla corte</i>	Nerina. Bato. Damira
<b>Oitava Cena</b>		
Aria	<i>Luci belle, se bramate</i>	Rodope
Recitativo	<i>Soave è 'l tormento</i>	Nigrane
Recitativo	<i>De nostri occulti affetti</i>	Rodope. Nigrane
<b>Nona Cena</b>		
Recitativo	<i>Signora il tuo Nigrane</i>	Lerino. Rodope.
<b>Décima Cena</b>		
Aria	<i>Care sembianze, e belle</i>	Brenno

Recitativo	<i>Tanto ò crudo ritardi</i>	Rodope. Brenno
<b>Décima Primeira Cena</b>		
Recitativo	<i>Date fini ai discorsi</i>	Lerino. Rodope. Brenno
A 2	<i>Parti, parto, mia Vita, addio</i>	Rodope. Brenno
<b>Décima Segunda Cena</b>		
Recitativo	<i>Semplicetto amatore</i>	Rodope. Lerino
A 2	<i>Sediam, Sediamo.</i>	Rodope. Lerino
Aria	<i>Chi d'Amor non sa i contenti</i>	Rodope
Recitativo	<i>Sento gente: è Creonte</i>	Lerino. Rodope.
<b>Décima Terceira Cena</b>		
Recitativo	<i>Che miro empia fortuna?</i>	Creonte. Rodope
<b>Décima Quarta Cena</b>		
Recitativo	<i>Maledetto ritratto</i>	Lerino
Aria	<i>Donne mi rasembrate</i>	Lerino
<b>Décima Quinta Cena</b>		
Aria	<i>Amanti, incatenato</i>	Nigrane
Aria	<i>Son ferito, e son amante</i>	Brenno
Recitativo	<i>Amico par chi, che insieme</i>	Nigrane. Brenno
<b>Décima Sexta Cena</b>		
Recitativo	<i>Temerari impazzitti</i>	Creonte. Nigrane. Brenno
<b>Décima Sétima Cena</b>		
Aria	<i>Mura adorate</i>	Damira
<b>Décima Oitava Cena</b>		
Recitativo	<i>Fidalba aspetta</i>	Bato. Damira
<b>Décima Nona Cena</b>		
Aria	<i>Nozze, nozze contenti.</i>	Sicandro
Recitativo	<i>Nozze, dentro la reggia?</i>	Damira. Sicandro. Bato. Nerina.
<b>Vigésima Cena</b>		
Aria	<i>Pazzi amanti, o quanto io rido</i>	Lerino
<b>Vigésima Primeira Cena</b>		
Recitativo	<i>Invan tra questa gente chiamo</i>	Nerina
Aria	<i>Oh, di mia verde età</i>	Nerina
Recitativo	<i>Mentre lieto ciascuno</i>	Lerino. Nerina.
A 2	<i>Al godere, al godere</i>	Nerina. Lerino.

FONTE: Testemunho da Partitura Manuscrita de Veneza (1657).

Os nomes estão em italiano, estabelecidos como no testemunho da partitura manuscrita de Veneza.

#### 4.2.7 O MITO

A maioria das obras italianas do século XVII, são baseadas em mitos, e o libreto de Aurelio Aureli nos remete de volta ao Egito. Relatam Estrabão<sup>57</sup> e Eliano<sup>58</sup>, que Rhodopis (Ródopis ou Ródope) era uma antiga rainha do Egito Antigo. Conta o mito que um dia Ródope, estava tomando banho em Náucratis, quando uma águia tomou uma de suas sandálias, voou para longe com ela, e deixou-a cair no colo do Rei do Egito. Tocado pela ocorrência estranha e a beleza da sandália, ele não descansou até encontrar a quem pertencia aquela bela sandália, e assim que descobriu, fez de sua dona sua rainha. Esta história é tida como a primeira versão da história de Cinderela<sup>59</sup> (SMITH, 1870, p.268).

Mas há um outro relato de Heródoto<sup>60</sup> que está mais perto da personalidade da personagem Ródope de *Le fortune di Rodope e Damira*. Ela era uma companheira escrava do contador de fábulas Esopo, por quem tinha um amor secreto (em uma das versões de sua história). Ambos (escravos) pertenciam a Ladmon de Samos. Posteriormente tornaram-se propriedade de Xantes, outro samiano, que a levou para Náucratis, no Egito, durante o reinado de Amásis II. Lá, ela conheceu Charaxo, irmão da poetisa Safo, que tinha ido para a Náucratis como um comerciante. Charaxo caiu de amor por ela, e a libertou da escravidão pagando uma grande soma de dinheiro. Depois de libertá-la, todo o dinheiro que ela fizesse de sua profissão seria seu próprio. Safo, quando soube disso, escreveu um poema, acusando Ródopis de seduzir e espoliar seu irmão Charaxo de grande parte de seus bens (CAMPBELL, 1982, pg.189)<sup>61</sup>. Para exemplificar a personalidade calculista de Ródope podemos citar que, no segundo ato, quando Ródope escuta a conversa entre o Rei Creonte, “seu noivo”

---

<sup>57</sup> Estrabão ou Estrabo (em grego: Στράβων; transl.: Strábōn; 63 a.C. ou 64 a.C. — ca. 24) foi um historiador, geógrafo e filósofo grego. Foi o autor da monumental Geografia, um tratado de 17 livros contendo a história e descrições de povos e locais de todo o mundo que lhe era conhecido à época.

<sup>58</sup> Cláudio Eliano (em latim: Claudius Aelianus) ou simplesmente Eliano (175 – 235), nascido em Preneste, foi um autor e professor de retórica romano que teve o seu máximo esplendor durante o governo de Septímio Severo. Ainda que tivesse nascido no Império Romano preferia os autores gregos e escreveu as suas obras num grego algo arcaizante.

<sup>59</sup> Smith, William ed. “Rhodopis” no Dicionário do grego e Romano Biografia e Mitologia (1870), vol. 1, p. 268.

<sup>60</sup> Heródoto (em grego, Ἡρόδοτος - Hēródotos, na transliteração) foi um geógrafo e historiador grego, continuador de Hecateu de Mileto, nascido no século V a.C. (485 a.C.–425 a.C.) em Halicarnasso (Bodrum, na Turquia). Foi o autor da história da invasão persa da Grécia nos princípios do século V a.C., conhecida simplesmente como “As histórias de Heródoto”.

<sup>61</sup> Campbell, D. Greek Lyric I: Sappho and Alcaeus. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 2002.

e Fidalba, ela suspeita que o Rei a trairá com a jovem camponesa. Logo em seguida à conversa, Ródope conta tudo a Breno, este a consola e Ródope lhe pede que mate o Rei depois das bodas. Ele se recusa. Depois que Breno sai, ela se encontra com Nigrane, e ela lhe pede o mesmo.

## 5 OS RIFACIMENTI<sup>62</sup> DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA* DE AURELIO AURELI E PIETRO ANDREA ZIANI NO SISTEMA PRODUTIVO DA ÓPERA VENEZIANA DO SÉCULO XVII

### 5.1 A TRADIÇÃO DO *DRAMMA IN MUSICA* *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA*

A *opera in musica*,<sup>63</sup> um dos fenômenos do teatro italiano, se propagou através de diferentes tipos de circuito, com precisos modos de organização e vários mecanismos de ligação com as instituições e com grupos sociais (CARPANI & LUNGHI, 2010, p. 209).

A tradição da ópera veneziana se sustentou de várias maneiras (ROSAND, 1991), a maioria das remontagens<sup>64</sup> dos *drammi in musica* foi reconhecida e constatada pelos frontispícios e também pelas páginas de dedicatórias dos libretos impressos. No caso de *Le fortune di Rodope e Damira*, de Aurelio Aureli, musicado por Pietro Andrea Ziani, foi encontrado dentro da tradição, vários testemunhos e em um bom número de exemplares – assim como informações em algumas pastas do Arquivo do Estado em Veneza, com correspondências e relatos de alguns teatros venezianos (WOYKE, 2004. p. 12). Igualmente foram encontradas algumas cartas de Pietro Andrea Ziani, que nos informam sobre as produções e condições de execução (GLIXON & GLIXON, 2006, pp. 1-76). Além disso, há catálogos de desempenho e publicações ocasionais de libretistas, bem como tratados, que de forma *en passant*, trata dos aspectos literários e teatrais do *dramma per musica*. Do mesmo modo, existem avisos ou relatórios de imprensa, que contém informações detalhadas e que buscam destacar o caráter representacional da execução, geralmente associado a uma ocasião cívica ou política.

Deve-se lembrar que no século XVII, no teatro público, muitas remontagens de “ópera” envolveram revisão e uma nova configuração de um texto antigo, o que pode muito bem “ter sido motivado pela falta de novos libretos” e que “a música era frequentemente reutilizada, se encontrada, pois a partitura não era comumente

---

<sup>62</sup> Rifacimento: pode ser considerada a adaptação/revisão sofrida por *Le fortune di Rodope e Damira* nas variadas remontagens.

<sup>63</sup> *Opera in musica* e *dramma in musica*, são outros termos utilizados para a ópera.

<sup>64</sup> Sinônimo utilizado para a palavra inglesa *revival*. Termo amplamente utilizado pelos musicólogos para o período da ópera do século XVII.

publicada” (ROSAND, 1991, p.116). Em particular, pesquisas realizadas por Ellen Rosand e Jane Glover foram relevantes para sabermos detalhes sobre Pietro Andrea Ziani,<sup>65</sup> que atuou durante o sistema produtivo no que Glover chama de “período de pico”. Saskia Woyke também defendeu em sua tese que Ziani foi o “mais importante e mais executado compositor veneziano de ópera na Itália nas décadas de 1660 e 1670”. Para Kretzschmar, Ziani foi colocado em classificação secundária considerando-o seguidor de Francesco Cavalli (KRETZSCHMAR, 1892, pp.71-81). Para a pesquisadora Rosand, o poeta Aurelio Aureli assumiu “o papel artístico de libretista dominante em Veneza” juntamente com Nicolò Minato,<sup>66</sup> depois da morte de Giovanni Faustini; este era fornecedor da maioria dos textos de ópera para o compositor Francesco Cavalli. Aurelio Aureli foi considerado “um herdeiro do mesmo estilo poético de Faustini” (ROSAND, 1991, p.114), mas em *Le fortune di Rodope e Damira*, que foi seu terceiro libreto, já havia desenvolvido seu estilo próprio. O libreto já continha aspectos da história e inspiração na mitologia – “a história forneceu o *antefatti* (pano de fundo), mas o próprio poeta indicava a relação entre seus personagens, que apesar de históricos, esses seguiriam seus próprios cursos. Enfim, os personagens “tinham identidades individuais claras; trouxeram com eles nomes, personalidades e origens bem conhecidos” (ROSAND, 1991, p. 117).

Tanto o libreto, quanto a partitura manuscrita de *Le fortune di Rodope e Damira* refletem a “artificialidade, [...] codificações e alegorias como um reflexo dos costumes sociais da época” (WOYKE, 2008, p. 21). A ópera veneziana começou a se espalhar para outros lugares, uma vez que a experiência provara-se bem sucedida nesta espécie de matriz, em que o público garantira sua continuidade e desenvolvimento, respondendo positivamente com apoio econômico, audiência regular e demanda contínua por novos espetáculos. Outros centros, entre eles, cidades do norte como Milão, Bolonha, Gênova, e Florença, e ao sul, Nápoles, Roma e Palermo viram novos teatros inaugurados, com repertórios importados de Veneza. Woyke escreve que Ziani trabalhou por décadas junto com a trupe dos *Armonici* – viajando por várias cidades, todos os anos, e assim pelo menos uma nova ópera foi apresentada – paralelamente, seus “*drammi per musica*” foram reapresentados em toda a Itália (WOYKE, 2008, p. 21). A execução múltipla do mesmo *dramma per*

---

<sup>65</sup> Em seus livros é nominado Ziani e algumas de suas obras.

<sup>66</sup> Libretista pertencente às *Accademie degli Imperfetti e dei Discordanti*.

*musica* em diferentes lugares, deve ser considerada como uma prática típica da ópera da segunda metade do século XVII. Numerosas impressões de libreto sobreviventes do texto definido por Ziani mostram isso; o prefácio de *Le fortune di Rodope e Damira* fala de “[...] aqueles pequenos cachos de flores compostos de brincadeiras poéticas e musicais[...] retornando para adornar o teatro novamente”<sup>67</sup> (PARISETTI, 1674, Prefácio. Tradução nossa).

De acordo com a nossa pesquisa, o número de representações de *Le fortune di Rodope e Damira* foram 13, no período de 17 anos: em Veneza (Teatro San Cassiano), em 1657; em Bologna, 1658, em Milão, em 1660, em Bérgamo, em 1660 Livorno, em 1661, em Florença, em 1661, Ferrara, 1662, Turim, em 1662, Nápoles, 1666, Forli, 1667, Palermo, em 1669, Bolonha, 1670 e em Reggio, em 1674.

Quatro partituras manuscritas (testemunhos<sup>68</sup>) de *Le fortune di Rodope e Damira* estão disponíveis na Biblioteca Marciana em Veneza, no Conservatório de San Pietro a Majella, em Nápoles, na Biblioteca Estense em Modena e no Arquivo Borromeo na Isola Bella e o fato pode ser considerado um caso específico pois “sofreu menos variações nos libretos e as várias representações, pois foram executadas pelo mesmo produtor, Marco Faustini (WOYKE, 2008, pp. 26-27).

Quanto à questão das tradições de execução, a partir de sua estreia na cidade lagunar, e os *revivals*, podemos afirmar que os libretos e os manuscritos possuem as seguintes características: Milão e Bérgamo, por volta de 1660, e Turim, em 1662, formando o primeiro grupo de apresentações com a proximidade do manuscrito que está no arquivo Borromeo. O segundo grupo corresponde às impressões dos libretos de Bolonha, 1658, Ferrara, 1662, Forli, 1667, Bolonha, 1670 e Reggio, 1674, com a utilização da partitura de Veneza que reproduz o libreto para a impressão de Forli, 1667 e o manuscrito de Modena corresponde à impressão do libreto de Reggio, em 1674. O terceiro grupo da tradição das execuções é o libreto impresso de Livorno, 1661, Florença, 1661, Nápoles, 1666 e Palermo, 1669 – esse grupo inclui a partitura manuscrita de Nápoles.

---

<sup>67</sup> “[...] *que’ piccoli mazzetti di Fiori composti di scherzi poetici e musicali [...] tornando di nuovo ad adornare il teatro.*”

<sup>68</sup> Testemunho (ital. *testimone*, ted. *Quelle*, ingl. *source/ witness*, fr. *source*, sp. *fuelle*). O indivíduo físico – manuscrito, impresso, misto – que transmite um texto. Pode transmitir um ou mais textos de um único autor, ou textos de diferentes autores (testemunhos diversos). Glossário (de termos de Filologia Musical) do livro de Maria Caraci Vela, tradução nossa.



A formação de grupo mostrada acima dá-se devido às condições de produção. Mais do que o libretista, a consequência das reapresentações (remontagens) da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* foi dada em grande parte pela carreira desenvolvida pelo seu compositor, Ziani, e os *Armonici*, a trupe de ópera itinerante. Em Bergamo e Turim, Anna Felicita Chiusi cantou o papel de Ródope, bem como foi signatária da dedicatória do libreto em Milão, o que mostra um sinal de sua responsabilidade para guiar o grupo de cantores, de alguma forma e parcialmente semelhante à função do *capocomico* (“ator-gerente”) nas companhias dos atores da *commedia dell’arte* (CARPANI & LUNGHI, 2010, p.213). Atuaram outros dois cantores que participaram do espetáculo de 1660, Virginia Camussi e Francesco Maria Rascarini ou Lascarini: a coincidência do elenco leva à especulação de que a circulação do texto foi devido à iniciativa dos cantores e a eles cabia talvez um papel organizacional e proativo nos locais que passaram. Nas duas cidades, o produtor era Giovan Battista Abbatoni, e entre 1657 e 1659, em Bérgamo, o próprio compositor da ópera, Pietro Andrea Ziani foi o *maestro di capella*. Além disso, Bolonha, que pertence ao mesmo grupo, ocupou uma posição importante em 1658 – na trupe de ópera itinerante dos *Armonici* quase não houve qualquer mudança em suas readmissões, permanecendo uma companhia de ópera bastante estável.

Todos os quatro manuscritos sobreviventes da série Veneza, Nápoles, Borromeo e Modena (I-Vnm It.IV.450 (9974), I-Nc 33.6.6, I-IB.Borromeo e I-MOe F.1301, respectivamente os códigos nos respectivos arquivos)<sup>69</sup> registram em grande parte a execução da mesma música, até o mais ínfimo detalhe. A música de Ziani foi executada fundamentalmente a mesma nas apresentações posteriores de *Le fortune de Rodope e Damira*, ainda dezessete anos após a estreia.

Quanto ao texto, não houve mudanças nas edições impressas, Woyke coloca-o em três categorias de processamento distintamente:

A primeira abordagem, mais simples, foi usada sobretudo nas produções da companhia itinerante de ópera *Armonici*. Por *virgoletti*<sup>70</sup> entende-se que as linhas dos recitativos marcadas poderiam ser apagadas sem detrimento do texto. Somente o libreto de 1666, de Nápoles foi reformulado. De acordo com a dedicatória, as

---

<sup>69</sup> Dados conseguidos por nós através da pesquisa da tese de doutorado.

<sup>70</sup> *Virgoletti*: são os apóstrofos utilizados pelos libretistas – nos libretos de ópera do século XVII – para indicar ao compositor, que poderia omitir em sua composição musical a referida parte do texto, sem comprometimento da trama.

impressões do libreto dos *Armonici* mostram, comparativamente, um baixo grau de edição.

A segunda abordagem foi mais complexa, o texto dos recitativos foram modificados, adicionando e omitindo linhas recitativas individuais e reformulando palavras individuais. Como no caso das árias *Luci belle* e *Soave il tormento*, cena 8, Ato I, que de acordo com o libreto estão interligadas, alcançaram uma unidade maior pelo retorno do ritornelo no testemunho manuscrito de Nápoles (*Luci belle* – 1ª estrofe, *Lumi care* – 2ª estrofe, ritornelo 1 e *Soave il tormento*) e o testemunho manuscrito de Veneza I-Vnm It.IV.450 (9974) (*Luci belle* – 1ª estrofe, ritornelo, *Soave è'l tormento*, ritornelo 2, *Eterno il mio ardore* – 2ª estrofe).

A terceira abordagem levou a revisões reais: o texto dos recitativos foi reformulado no todo, nas árias mudaram consideravelmente. Cenas foram adicionadas, retiradas ou remontadas. Como no exemplo do testemunho manuscrito de Modena, em que foram adicionadas duas árias (Cena 13 do Ato I e Cena 16 do Ato II) para a personagem Ródope e que não estão na impressão do libreto. Posteriormente foram citadas por Ellen Rosand e publicadas no anexo de seu livro *Opera in Seventeenth-Century Opera Venice*. Outras cenas se tornaram mais convincentes de acordo com os critérios de inteligibilidade da trama.

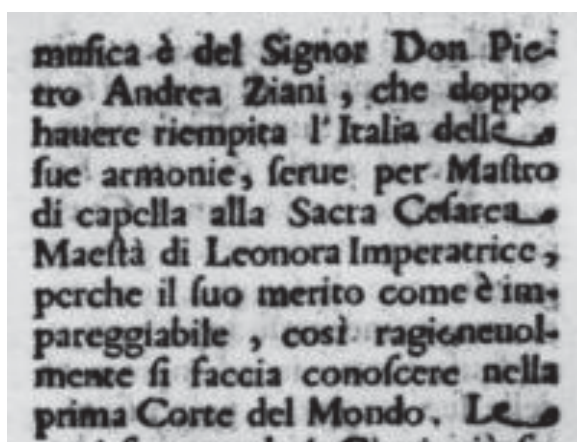
Em todos os casos, o compositor, o poeta ou ambos estavam diretamente envolvidos (WOYKE, 2008, p.119). Em qualquer caso, mais de uma partitura manuscrita foi preservada para as impressões de libreto, que são descritas como novas edições. No entanto, a presença de Ziani é visivelmente notória em todas as representações.

Em 1663, foi apresentado outro *dramma in musica* di Ziani, a poesia foi fornecida por Cristoforo Ivanovich, que era o Procurador e também canônico de San Marco e onde Ziani era clérigo. O prefácio de *L'amor guerriero* menciona o grande sucesso das óperas de Ziani em outras cidades italianas. Aqui se entende reapresentações de *Le fortune di Rodope e Damira* e *L'Antigona delusa da Alceste*, mas acima de tudo, a informação sobre a nova posição de Ziani em Viena, e que confirma que *Le fortune di Rodope e Damira* de Aurelio Aureli, “medido pelo número de performances vienenses, foi sua produção mais bem sucedida” (WOYKE, 2008, p. 109).

A música é de Don Pietro Andrea Ziani, que depois de ter preenchido a Itália com suas harmonias, serve como Mestre de Capela à Majestade de Cesaréia Sagrada de Imperatriz Leonora porque seu mérito é inigualável, assim é razoável que seja conhecido na primeira Corte do mundo<sup>71</sup> (IVANOVICH, 1663. Prefácio. Tradução nossa).

Para melhor visualização, vide abaixo a FIGURA 1, com o recorte do prefácio, escrito por Cristoforo Ivanovich:

FIGURA 1 – RECORTE DO PREFÁCIO DO *DRAMMA IN MUSICA L'AMOR GUERRIERO*



FONTE: Cristoforo Ivanovich (1663).

Pode-se estranhar a arbitrariedade nas intervenções no texto e na música, mas eram fatos comuns desta época, ao menos em relação às óperas de Pietro Andrea Ziani. O texto do libreto impresso e a música dos manuscritos da partitura foram copiados de uma produção à outra, e de modo preciso. No que diz respeito a *Le Fortune di Rodope e Damira*, notamos que o volume de mudanças textuais nas impressões do libreto e nos manuscritos de partitura, que compreendem apenas algumas linhas, é pequeno em vista das treze apresentações em dezessete anos. Provavelmente se deve ao fato de terem sido levados ao palco pela companhia de ópera itinerante “Armonici”. Mesmo a performance de Reggio, de 1674, dezessete anos após a primeira apresentação, ainda mantinha a música de Ziani.

Veneza já havia perdido a hegemonia operística italiana, mas com a obra de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira*, a matriz da ópera

---

<sup>71</sup> *La musica è del Signor Don Pietro Andrea Ziani, che doppo havere riempita l'Italia della sue armonie, serve per Maestro di Capella alla Sacra Cesarea Maestà di Leonora Imperatrice perchè il suo merito come è impareggiabile, così ragionevolmente si faccia conoscere nella prima Corte del Mondo.*

veneziana perpetuou-se ainda por um longo período, encontrando nova e ampla audiência em novos lugares.

## 6 ANNA RENZI E A ESCOLHA DO MODELO DE REFERÊNCIA

Na época do teatro empresarial do século XVII, ocorria intensa colaboração entre os autores; do texto poético e da composição musical – isto se deduz estudando os libretos, as partituras e as adaptações que sofreram durante a tradição da obra. O libretista fornecia ao compositor um texto com determinada estrutura, por exemplo: estrófica ou com determinado metro, o que “orientava” uma estrutura musical. O compositor podia ou não respeitar ou aceitar esta estrutura. No entanto, as convenções da ópera e algumas tipologias de cena deveriam estar contidas no libreto para responder à expectativa da recepção (gosto do público pagante), o que garantiria sucesso ao novo título. Isso confirma um como caráter normativo para os libretos, quando Aurelio Aureli observou no libreto de uma outra ópera sua, *Amori di Apollo e Leucotoe*, como foi encorajado pelo público a escrever “absurdos”, desde que o agradasse:

Declaro que os gênios do nosso século são tão caprichosos, e é difícil contentar o povo de Veneza, [estou] satisfeito pela representação de tantos dramas, que eu não consideraria um despropósito fazer absurdos se não fosse seguro de que esses poderiam **deliciar os ouvintes, e serem apreciados por quem paga**<sup>72</sup> (AURELI, 1663, p.5. Tradução e grifo nossos).

Em meados da década de 1650, o público passou a apreciar e esperar tais convenções – uma cena de loucura, um lamento, uma brincadeira cômica entre uma velha ama e um jovem pajem – e a complicação adicional de personagens históricos naquelas situações. Sem dúvida, essas cenas acrescentaram algo novo e especial. No libreto de *Perseo*, Aureli lamenta-se mais uma vez sobre o público exausto e a demanda por novidades:

Sei que o gosto do povo de Veneza chegou a tal ponto que não sabe mais o que quer ver, nem os compositores sabem mais o que inventar para satisfazer o bizarro capricho desta cidade<sup>73</sup> (AURELI, 1665. Prefácio. Tradução nossa).

---

<sup>72</sup> *Mi dichiaro che sono così capricciosi i geni del nostro secolo, et è difficile da contentarsi il popolo di Venezia, sazio ormai reso dalla rappresentazione di tanti Drami, ch'io non stimerei sproposito fare degli spropositi quando fossi sicuro che questi dovessero diletta gl'ascoltanti, e gradire a chi spende.*

<sup>73</sup> *Sò, ch'il gusto del Popolo di Venetia è arrivato à tal sogno, che non sà più che bramar di vedere, nè i compositori sanno più che inventare per sodisfar al capriccio bizzarro di questa Città.*

Uma outra razão do sucesso dos *drammi per musica* está na maneira em que essas obras literárias foram executadas, no caso, os libretos de ópera transformados em música. “*La finta pazza*, um libreto de Giulio Strozzi com música de Francesco Sacrati, desempenhou um papel importante no estabelecimento das convenções operísticas” (KAYSER, 2015, p.32). De acordo com Kayser, “um outro fato muito significativo para o sucesso de um empreendimento era a escolha do elenco” e “a partir da metade do século XVII e por todo o XVIII, os cantores eram considerados como chamariz principal de uma produção” (Idem, 2015, p. 54). A colaboração deles à ópera era decisiva para o sucesso do espetáculo e para o lucro do empresário, assim, os cantores da época utilizaram esta vantagem e trabalharam com base em contratos. “Vários autores relatam que o poder do virtuoso ilustra a história: um cantor, muitas vezes involuntariamente, determinava a escolha de um libreto para uma determinada época” (KAYSER, 2013, p.17). Portanto, não podemos deixar de citar aquela que, por sua performance vocal e histriônica, foi considerada a primeira *prima donna* da ópera, a atriz-cantora, Anna Renzi.

Anna Renzi nasceu em Roma (cerca de 1620), mas veio para Veneza, em 1640, para interpretar a personagem Deidamia, da ópera *La finta pazza*, já supracitada. Em 27 de janeiro de 1641, esta produção é quem inaugurou o Teatro Novíssimo, o primeiro teatro construído exclusivamente para uso operístico. Os temas da *La finta pazza*, além da comédia, são a simulação, a ficção, a ilusão da realidade, o engano, a verdade que não se acredita (KAYSER, 2015, p. 60). Segundo Fabri, o público era menos refinado, e houve a inserção do ridículo e do obsceno ainda no tratamento dos temas mitológicos (FABRI, 1995, pp.100-105). Assim o refutar das regras poéticas ou modelo literário a que se vinculava, eram sustentados pela exigência do público (KAYSER, 2015, p. 60) e Renzi respondia com perfeição a um libreto – com seus talentos especiais, muito elogiada por ser “tão valorosa em ação, como ela é excelente na música” (CANNOCHIALE, 1644 apud KAYSER, 2015, p. 63).

Ela estreou em produções posteriores no Teatro Novíssimo e SS. Giovanni e Paolo. Em 1643, personificou Ottavia em *L'incoronazione di Poppea* de Francesco Busenello e Claudio Monteverdi. Giulio Strozzi descreve Renzi, em ação como a esposa de Nerone:

No palco real ela forma sonoramente  
Seus tons tristes, cantando sua queixa,  
E com tristeza fingiu o tempo, desperta

Em nós luto autêntico, desejos vivos.<sup>74</sup>  
(STROZZI, 1644 apud ROSAND, 1991. Tradução nossa).

Em 1644, foi ainda mais exaltada num volume especial publicado em sua honra: *Le glorie della signora Anna Renzi*. Esta publicação possui um grande número de poemas elogiosos de vários autores, pertencentes à *Accademia degli Incogniti*. Fundada em 1623, era uma sociedade de intelectuais, influentes na vida cultural e política de meados do século XVII, em Veneza. Abre o volume, um elogioso ensaio de Strozzi, descrevendo os movimentos do corpo, braços, rosto e voz da diva Anna Renzi:

A ação que dá alma, espírito, e dá existência às coisas, deve ser regida pelos movimentos do corpo, por meio de gestos, pelo rosto e pela voz, ora elevando-o, ora baixando-o, tornando-se furioso e imediatamente tornando-se calmo novamente, às vezes falando apressadamente, outras lentamente. Move ora o corpo em uma, ora em outra direção, atraindo os braços, e e estendendo-os, rindo e chorando, ora com pouco, ora com muita agitação das mãos. *Signora Anna* é dotada de expressão realista, de tal forma que suas respostas e discursos parecem não memorizados, mas nascidos no momento. Em suma, ela transforma-se completamente na pessoa que ela representa, e parece ora uma *Thalia*,<sup>75</sup> cheia de alegria na comédia, ora uma rica *Melpomene*<sup>76</sup> em majestosa tragédia<sup>77</sup>(STROZZI, 1644. Tradução nossa).

Schneider escreve que por suas qualidades vocais, os compositores tendiam a fazer uso de toda a extensão da voz de Anna Renzi, que a partir das fontes musicais,

---

<sup>74</sup> *Nella Scena Real forma sonori, I mesti accenti suoi, canoro il pianto, E col finto languir ben desta in tanto, In noi verace duol, vivaci ardori.*

<sup>75</sup> *Thalia* (/ θ ə l ə /; grego antigo: Θάλεια, Θαλία, “o alegre, o florescimento”, do grego antigo: θάλλειν, thálllein; “para florescer, para ser verde”) era a musa que presidia comédia e da poesia idílico. Neste contexto o seu nome significa “florescente”, porque os elogios em suas canções florescem ao longo do tempo. Ela era a filha de Zeus e Mnemósine, a oitava-nascida das nove musas.

<sup>76</sup> *Melpomene* (/ m ə l p ə m i n i /; grego: Μελπομένη; “cantar” ou “o que é melodioso”), inicialmente, a musa de cantar, ela tornou-se então o musa da tragédia, como é mais conhecida agora. Seu nome foi derivado do verbo grego *melpo* ou significado *melpomai* “para comemorar com dança e música.” Ela é muitas vezes representada com uma máscara trágica e usando o coturno, botas tradicionalmente usadas por atores trágicos. Muitas vezes, ela também detém uma faca em uma mão e a máscara trágica na outra. *Melpomene* é a filha de Zeus e Mnemósine. Suas irmãs incluem Calliope (musa da poesia épica), Clio (musa da história), Euterpe (musa da poesia lírica), Terpsícore (musa da dança), Erato (musa da poesia erótica), *Thalia* (musa da comédia), Polímnia (musa de hinos) e Urânia (musa da astronomia).

<sup>77</sup> *L'azione con quale si dà l'anima, lo spirito, e l'essere alle cose, deve esser governata dal movimento del corpo, dal gesto, dal volto, e dalla voce, ora innalzandola, ora abbassandola, sdegnandosi, & tornando súbito a pacificarsi: una volta parlando in fretta, un'altra adagio, movendo il corpo hor a questa, hor a quella parte, raccogliendo le braccia, e distendendole, ridendo, e piangendo, hor con poca, hora con molta agitazione di mani. La nostra Signora Anna è dotata d'una espressione sì viva, che paiono le riposte, e i discourse non apprise dalla memoria, ma anti all'hora. In somma ella si trasforma tutta nella persona che rappresenta, e sembra hora una Talia piena di comica allegrezza, hora una Melpomene ricca di Tragica Maestà.*



era do DO3 a um SIb4 (SCHNEIDER, 2012, p.275). Schneider continua, dizendo que para os papéis sobreviventes (dos quais se tem testemunhos) não monteverdianos – escritos por Francesco Saccati, Filiberto Laurenzi, Antonio Cesti e Pietro Andrea Ziani – são caracterizados por fortes contrastes dramáticos, emocionais e estilísticos, provavelmente concebidos para mostrar o seu excepcional comando de meios vocais e expressivos (SCHNEIDER, 2012, p. 276).

O contraste entre a musa da comédia e a tragédia pode dar a impressão de que Anna Renzi era igualmente convincente em comédia e tragédia, mas nenhum de seus personagens podem ser descritos como puramente cômicos, que eram um artifício para marcar contrastes. Schneider escreve sobre isto, mas exemplifica justamente com a personagem de Renzi em *Le fortune di Rodope e Damira*. Damira, uma rainha que todos pensavam que estivesse morta, que se disfarçou de pastora Fidalba e que fingiu um estado de loucura para enganar o marido que estaria prestes a se casar com uma cortesã.

Embora contrastes formais semelhantes sejam apresentados nas cenas de loucura de Damira em *Le fortune di Rodope e Damira*, deve-se novamente enfatizar que a loucura fingida era apenas uma maneira de empregar o princípio do contraste, que se repete em todos os papéis de Renzi. Engano, disfarce e duplicação foram meios para obter efeitos semelhantes, e os cenários sobreviventes são todos caracterizados por fortes contrastes<sup>78</sup> (SCHNEIDER, 2012, p. 275. Tradução nossa).

A seguir apresentamos uma tabela com os papéis da cantora-atriz e os títulos das óperas. Algumas reapresentações não foram colocadas, somente a primeira montagem.

QUADRO 20 – ÓPERAS E PERSONAGENS QUE ANNA RENZI ATUOU

Ópera	Personagem	Ano	Libretista/ Compositor
<i>La sincerità trionfante</i>	Galateia <sup>79</sup> (?)	1639	Ottaviano Castelli/ Angelo Cecchini
<i>Il favorito del Principe</i>	Lucinda	1640	Ottaviano Castelli/ Filiberto Laurenzi
<i>La finta pazza</i>	Deidamia	1642	Giulio Strozzi/ Francesco Saccati
<i>Il Bellerefonte</i>	Archimene	1642	Vincenzo Nolfi/ Francesco Saccati
<i>La finta savia</i>	Aretusa	1643	Giulio Strozzi/ Filipo Laurenzi
<i>L'incoronazione di Poppea</i>	Otávia	1643	Giovanni Busenello e Claudio Monteverdi

<sup>78</sup> While similar formal contrasts are featured in Damira's mad scenes in *Le fortune di Rodope e Damira*, it must again be emphasized that feigned madness was only one way of employing the principle of contrast, which recurs in all Renzi's roles. Deceit, disguise and doubling were means with which to achieve similar effects, and the surviving settings are all characterized by strong contrasts (SCHNEIDER, 2012, p. 275).

<sup>79</sup> Não foi confirmada a personagem de Anna Renzi, só sua participação na produção.



Ópera	Personagem	Ano	Libretista/ Compositor
<i>La Deidamia</i>	Deidamia	1644	Herrico Scipione / Filiberto Laurenzi <sup>80</sup>
<i>Ercole in Lidia</i>	Filide	1645	Maiolino Bisaccioni e Giovanni Rovetta
<i>La Torilda</i>	Torilda	1648	P. Paolo Bissari / Francesco Cavalli <sup>81</sup>
<i>Argiope</i>	Argíope	1649	Giovanni Fusconi/ Alessandro Leardini
<i>Il Cesare Amante</i>	Cleópatra	1652	Dario Varotari / Antonio Cesti
<i>L Eupatra</i>	Eupatra	1655	Giovanni Faustini/ Pietro A. Ziani
<i>L'Argia</i>	Dorisbe	1655	Giovanni F. Apolloni/ Antonio Cesti
<i>Le fortune di Rodope e Damira</i>	Damira	1657	Aurelio Aureli/ Pietro A. Ziani

FONTE: Vários foram os autores a serem pesquisados para esta tabela. Dentre eles, KAYSER (2015), SCHNEIDER (2012), GLIXON & GLIXON (2006 e 1995) e ROSAND (1991).

Podemos observar que muitos dos libretistas e compositores acima listados faziam parte da academia dos *Incogniti* e promoveram a grande atividade do teatro empresarial de Veneza. O empreendimento bastante singular do século XVII foi o de uma experiência artística coletiva que, apesar de não ser um sucesso economicamente falando, marcou o repertório veneziano por muito tempo (LATTARICO, 2012, p. 28). Todos os papéis de Anna Renzi foram feitos sob medida por libretistas e compositores cientes de suas habilidades e Anna Renzi cantou em pelo menos três dos teatros de Veneza: O Novíssimo, SS. Giovanni e Paolo, e Sant'Apollinare. Como seus colegas do sexo masculino, teve uma longa carreira no palco. A prova documental sobre Renzi fornece a mais antiga base para o estudo da vida de uma cantora de ópera profissional (GLIXON, 1995, p.514).

Enquanto estava em Innsbruck, em 1654, Renzi cantou uma reprise da ópera *Il Cesare amante*, já renomeada como *La Cleopatra* – talvez em sua honra (SCHNEIDER, 2012, p.269). Em 1655, Anna Renzi concordou em voltar à Veneza para cantar na ópera *Eupatra*. A produção era de Giovanni Faustini e Pietro Andrea Ziani, em um dos mais novos, mas certamente um teatro de menor importância da cidade, o Teatro Sant'Apollinare, administrado pelo empresário Marco Faustini. A quantia recebida por essa ópera, bem como por sua última performance veneziana conhecida, em *Le fortune di Rodope e Damira*, em 1657, também no Teatro S Apollinare, é registrada nas contas de Marco Faustini, que especificam apenas o cachê e não quaisquer outras condições de seu emprego. Anna Renzi ganhou 500 ducados por seu desempenho em *Eupatra*, cerca de 250 ducados a menos do que na

<sup>80</sup> Provável composição de Filiberto Laurenzi (GLIXON, 1995, p.514)

<sup>81</sup> Provável composição de Francesco Cavalli (SCHNEIDER, 2012, p.71).

produção veneziana de *Deidamia* – recebeu metade do salário antes do início das apresentações. Rosand fornece informações adicionais sobre quanto Anna Renzi recebeu por ter feito a personagem Damira na ópera *Le fortune di Rodope e Damira*.

Marco Faustini pagou a Renzi apenas 300 ducados (1.860 VI – liras venezianas) por sua atuação em *Le fortune di Rodope e Damira*, de Aurelio Aureli e P. Andrea Ziani. Embora seja certamente possível que outra pessoa associada à gerência tenha transferido uma soma adicional à cantora<sup>82</sup> (ROSAND, 1991, p.183. Tradução nossa).

Porém a carreira operística de Anna Renzi em Veneza levou-a dos maiores teatros (como os Teatro Novissimo e Teatro SS Giovanni e Paolo), para o mais novo embora menos importante, Teatro Sant'Apollinare. Ambos os seus papéis no último teatro incluíram cenas de loucura – uma de suas marcas 'comerciais' que datam de sua estréia veneziana em *La finta pazza*, de Giulio Strozzi e Francesco Saccati. (Idem, 1991, p. 183). Rosand descreve a situação em Veneza e a disposição de Anna Renzi em atuar mesmo não recebendo a quantia que recebia quando no início de sua carreira:

A cantora/atriz pode muito bem ter sido recrutada especificamente para encantar o público veneziano mais uma vez com seus retratos soberbos; os cofres da administração do Teatro S Apollinare, no entanto, não eram tão ricos quanto os do Teatro Novissimo na década de 1640. Mais de dez anos depois de sua estréia em Veneza, no entanto, Renzi estava aparentemente disposta a atuar por salários mais baixos<sup>83</sup> (ROSAND, 1991 p. 183. Tradução nossa).

Em 1657, Renzi se despediu do palco como Damira – provavelmente dobrando como Giunone no prólogo (SCHNEIDER, 2012 p.270) em *Le fortune di Rodope e Damira* por Aurelio Aureli e Ziani no Teatro Sant'Apollinare. De acordo com Emerson, Anna Renzi criou em sua carreira o protótipo da *prima donna* da ópera: papéis foram criados para ela pelos mais consagrados compositores de seu tempo, ela foi a primeira a criar um tipo (a louca, fingida ou real) que foi único para a ópera e

---

<sup>82</sup> Marco Faustini paid Renzi only 300 ducats [...] for her performance in Aurelio Aureli's and Ziani's *Le fortune di Rodope e Damira*, although it is certainly possible that someone else associated with the management turned over an additional sum to the singer.

<sup>83</sup> The singer may well have been recruited specifically in order to charm the Venetian public once again with her superb portrayals; the coffers of the management of the Teatro S Apollinare, however, were not nearly so deep as those at the Teatro Novissimo during the 1640s. More than ten years after her Venetian debut, however, Renzi was apparently willing to perform for these lower salaries.

ela, sem dúvida, foi modelo de uma atriz-cantora e uma cantora-atriz e era extraordinariamente eficaz dramaticamente em sua interpretação de emoções e de personagens (EMERSON 2005, p.47). Anna Renzi foi, de acordo com tantos relatos a seu respeito, a primeira a combinar um excelente virtuosismo técnico-vocal com a habilidade histriônica. Ela exemplifica o impacto da cantora além dos limites de um único trabalho, um impacto que se estendeu para o estabelecimento de uma convenção e, em última instância, para o desenvolvimento da própria ópera.

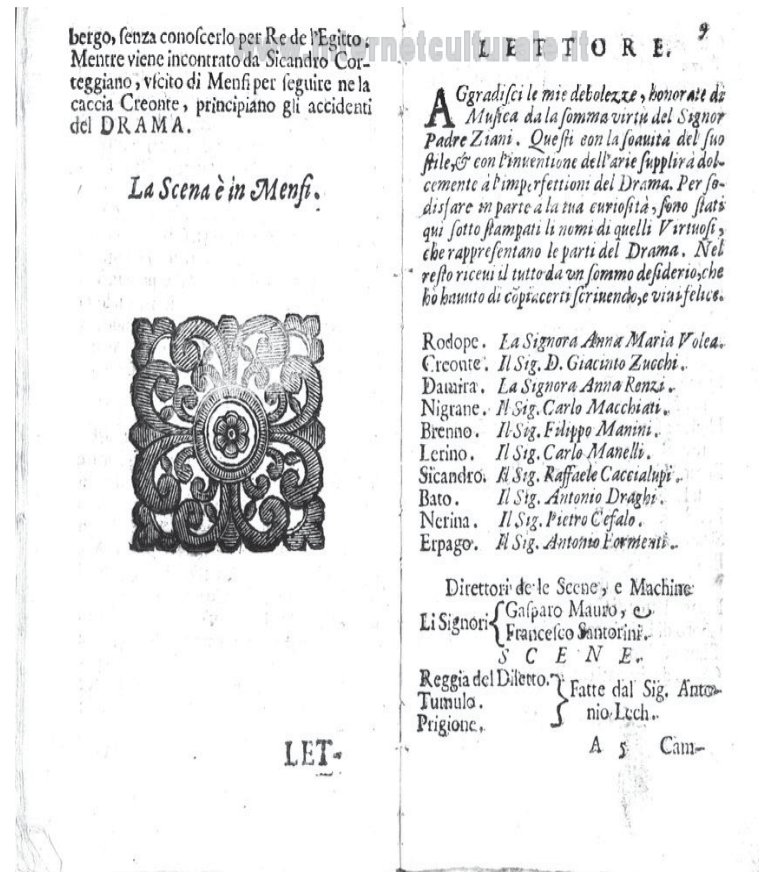
Desta forma, para delimitar o processo editorial, o fator interpretação foi fundamental para este trabalho de edição: editar consiste também na “interação entre a autoria do compositor e a autoria do editor” (GRIER, 1996, p.12). Embora saibamos que o texto foi entregue em mais testemunhos, decidimos realizar a edição crítica a partir de somente um texto musical, que serve como modelo de referência, um único testemunho historicamente importante. Caldwell confirma a escolha de um testemunho, ao propor que “o método mais objetivo para se editar um texto é tomar uma única fonte<sup>84</sup> como referência (CALDWELL, 1985 apud FIGUEIREDO, 2014, p.111). Bernardes apresenta uma justificativa ideológica para a escolha das obras que sofrem edição e que serão trabalhadas, “a escolha se baseia naquilo que o editor considerará como mais relevante para seu objetivo de trabalho ou estudo” (BERNARDES, 2004, p.52).

Assim, esta pesquisa foi centrada sobre o testemunho do autor [musical] Pietro Andrea Ziani, o testemunho manuscrito encontrado na Coleção Contarini da Biblioteca Marciana de Veneza. Para a comparação, usaremos o libreto impresso em 1657, testemunho literário da primeira representação da ópera. Como dissemos anteriormente, a escolha de nosso testemunho foi feita por uma característica importante na tradição da obra: no elenco do libreto encontramos a indicação clara da presença da primeira *prima donna* Anna Renzi (como Damira), cuja comprovada excelência no canto e na atuação teria influenciado o estilo de escrita dramática e musical dos autores.

---

<sup>84</sup> O termo fonte é das disciplinas históricas (documento) e da crítica literária (onde sugere um referente primário ao qual o autor é inspirado por seu próprio trabalho). Na filologia o termo “fonte” passa por um uso intensivo mas impróprio, para indicar um indivíduo físico, que transmita um texto, ou mesmo um testemunho etc.

FIGURA 2 – ELENCO DE LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA



FONTE: Libretto de Aurelio Aureli (1657).

LEGENDA: Nominada Anna Renzi como Personagem Damira.

## 7 DESCRIÇÃO E ABORDAGEM DOS MATERIAIS

Anteriormente explicamos o motivo de nossa escolha do libreto e partitura de *Le fortune di Rodope e Damira*. O ponto de partida, portanto, foi a partitura de 1657 disponibilizada no acervo digital da Biblioteca Marciana di Venezia.<sup>85</sup> Esta cópia digitalizada de Veneza demonstra estar dentro da *tradição*, o melhor *testemunho*, não *autógrafo* mas *autorizado* (não foi produzida pelo próprio autor mas sob seu controle) e também *ideógrafo* (escrito sob o direto controle do autor, ou talvez sob seu ditado).<sup>86</sup> Este *testemunho do autor* articula a tipologia em nível de plenitude (está completo) porém é diferente do testemunho encontrado na Biblioteca de Nápoles, que possui maior número de páginas que o de Veneza. De acordo com Caraci, “como cada testemunho é um indivíduo físico e uma realidade histórica, que documenta um particular momento na vida do texto<sup>87</sup>” (CARACI, 2015, p.24. Tradução nossa), assim o testemunho de Nápoles também veicula a vontade do autor. Caraci continua dizendo que, em relação à tradição:

cada testemunho contém sua parte de verdade e a sua parte de erro, de cada um, os dois componentes são inseparáveis da tradição – a conservação e a inovação – agiram, a cada vez, de modos diferentes e em cada um [dos testemunhos], a história, a sociedade e a cultura que os produziram deixaram seus sinais [marcas] (CARACI, 2015, p.24. Tradução nossa).<sup>88</sup>

Deste modo, o testemunho de Nápoles serviu-nos apenas como apoio para conferência de erros encontrados em nosso testemunho principal. Quanto ao libreto, escolhemos também aquele mais próximo da estreia da ópera. A edição do libreto exigiu uma série de decisões que descrevemos a seguir. Pinto defende a ideia de que se deve viabilizar uma performance quando diz que se faz “interferências editoriais como meio de possibilitar a execução atual da obra” (PINTO, 2004, p.11). Embora a língua italiana já atingira certa normatização desde 1612, com a criação de um

<sup>85</sup> Excertos do manuscrito original foram inseridos no subcapítulo a seguir, disponibilizados pela [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it).

<sup>86</sup> Por fatos, descobriu-se que Pietro Andrea Ziani assumiu um posto a serviço da corte de Nápoles e depois faleceu na mesma cidade.

<sup>87</sup> *Ogni testimone è un individuo fisico ed una realtà storica, che documenta un particolare momento nella vita del testo.*

<sup>88</sup> *Ciascuno contiene la sua parte di verità e la sua parte di errore, in ciascuno le due componenti inscindibili di ogni tradizione – la conservazione e l’innovazione – hanno agito in modi di volta in volta diversi, e in ciascuno la storia, la società e la cultura che lo hanno prodotto hanno lasciato il loro segno.*

dicionário pela *Accademia della Crusca*, havia certa instabilidade na questão linguística que devemos levar em conta. Além disso, como é de praxe nas atuais edições críticas de óperas do século XVII, busca-se modernizar as grafias. De acordo com Bouissou, “convém homogeneizar [a escrita] em direção à ortografia mais moderna”<sup>89</sup> (BOUISSOU, 1997, p.16. Tradução nossa). Portanto fizemos uma pesquisa do vocabulário italiano para procurar as grafias modernas. O padrão editorial mais utilizado hoje em dia é, também de modernizar o uso de todos os acentos. Assim, por exemplo, as palavras “Re” (rei), “Su” (sobre), “Fu” (foi), que estavam acentuadas tanto no libreto quanto no testemunho da partitura manuscrita, foram modernizadas. Palavras como “li” ou “là”, que possuem também acento no italiano moderno, os acentos foram mantidos. Para o verbo *avere* (ter) com o “h” (*havere*), nós entendemos que havia o uso não regular no libreto/ partitura manuscrita, assim, tomamos a decisão de modernizá-lo – então sem o “h”. Da comparação (*collatio*) que fizemos entre testemunhos, foram elencados as variantes e erros na tabela que se encontra no Capítulo 8.2. Os exemplos das mudanças supracitadas estão no Capítulo 9, Primeiro Ato de *Le fortune di Rodope e Damira*, o que vai de encontro ao que pensa Bernardes que escreve que “todos e quaisquer casos de intervenção devem ser devidamente assinalados em aparato crítico anexo, seguindo as regras da moderna edição crítica” (BERNARDES, 2004, p.55).

Escolhemos normalizar e retirar os acentos. O mesmo caso acontece para os personagens. No caso do personagem Brenno, foi encontrado no testemunho do libreto de 1657, a forma de escrita Brenno, e no testemunho manuscrito de Veneza de 1657, Breno. Em conformidade com a pronúncia cantada, resolveu-se utilizar Brenno, com dois “enes”, pois esta pronúncia é mais sonora pela presença da “*doppia*”.

Porém a filologia não trata somente das variações do texto mas também examina as características físicas de cada testemunho encontrado, tais como a capa, marcas d’água, tinta, tipologia das notações, folheação, *legatura*<sup>90</sup> (encadernação), eventuais decorações etc. O conteúdo textual – como foi conservada a música, a sua origem e procedência, a sua organização e o conteúdo paratextual – anotações,

---

<sup>89</sup> *il convient d’homogénéiser dans le sens de l’orthographe la plus moderne.*

<sup>90</sup> Processo de costura e término do livro, impresso ou manuscrito, com uma cobertura que dá-lhe um aspecto mais elegante e duradouro.



dedicatórias, colofão (ou cólofon) etc. – com esses dados torna-se mais fácil conhecer o lugar, o tempo de produção e as razões da construção do testemunho. Encontra-se normalmente em um cólofon as seguintes informações: o nome do autor do livro; o título da obra; o nome do impressor e/ou do editor; o lugar e a data da impressão. Também são encontrados desenhos, símbolos ou uma divisa. O cólofon desapareceu em razão da página de rosto, já que esta contém as mesmas informações na abertura da obra.

A seguir vemos a fonte principal para esta edição de *Le fortune di Rodope e Damira*: a partitura, de forma (219 x 292 mm) com 10 pentagramas por página, se apresenta com *legatura* (encadernação) em couro em cor vermelha, com decorações com frisos de ouro (vide FIGURA 3).

FIGURA 3 – CAPA DO TESTEMUNHO MANUSCRITO DA PARTITURA DO FUNDO CONTARINI



FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Venezia(1657) – Foto tirada por nós *in loco* da capa do testemunho manuscrito do *dramma per musica Le fortune di Rodope e Damira*.

A capa vermelha em couro e os frisos de ouro são lugar comum em todas as óperas manuscritas do mesmo compositor, Pietro Andrea Ziani, pertencentes à uma mesma coleção: *Manoscritti dei fondi musicali* della Biblioteca Marciana, diferente do

testemunho encontrado na Biblioteca Real do Colégio de Música de São Sebastião, em Nápolis onde o compositor faleceu. Vide FIGURA abaixo.

FIGURA 4 – CAPA DO TESTEMUNHO MANUSCRITO DA PARTITURA DE NÁPOLES



FONTE: Biblioteca Real do Colégio de Música de São Sebastião (1657) – Foto da capa do testemunho manuscrito do *dramma per musica Le fortune di Rodope e Damira*.

A seguir, apresentamos o cartão de detalhes com as informações pertinentes de catalogação da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* na Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. As palavras em negrito permaneceram como encontrado no paratexto (não pertence ao texto mais é informação útil para compreendê-lo e contextualizá-lo) QUADRO 21.

QUADRO 21 – CARTÃO DE DETALHES DE CATALOGAÇÃO DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA* (SCHEDA DI DETTAGLIO)

<b>Tipo documento:</b>	<i>Musica manoscritta</i>
<b>Livello bibliografico:</b>	<i>Monografia</i>
<b>Autore:</b>	<i>Ziani, Pietro Andrea &lt;1620?-1684&gt;</i>
<b>Titolo:</b>	<i>Rodopea ("Rodopea")</i>
<b>Dati editoriali:</b>	<i>copia</i>
<b>Data di pubblicazione:</b>	<i>[1657]-[1690]</i>
<b>Formato:</b>	<i>cc. I,98,II-III ; mm 219 x 292</i>



<b>Titolo musicale uniforme:</b>	<i>Le fortune di Rodope e Damira. dramma per musica.</i> S, S, S, S, S, S, S, A, A, A, A, T, T, B, B, B, orch
<b>Lingua:</b>	italiano
<b>Localizzazione:</b>	Biblioteca nazionale Marciana - Venezia - IT-VE0049; Segnatura: It.IV,450(=9974)
<b>Identificativo:</b>	ARM0008860 sbn IT\ICCU\DM\90130601922
<b>Teca digitale:</b>	marciana
<b>Accessibilità:</b>	riservato
<b>Completezza della digitalizzazione:</b>	completo
<b>Formato digitale:</b>	jpeg ti
<b>Collezione:</b>	Manoscritti dei fondi musicali della Biblioteca Marciana
<b>Agenzia:</b>	Biblioteca Nazionale Marciana - Venezia
<b>Progetto:</b>	<a href="http://marciana.venezia.sbn.it">http://marciana.venezia.sbn.it</a>

FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza (1657) –  
<http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oai%3A193.206.197.121%3A18%3AVE0049%3AARM0008860&qt=Rodopea>

Como foi mencionado acima, o manuscrito da Biblioteca Marciana pertencia a uma coleção particular. A seguir, podemos ler as notas biográficas sobre o dono da Coleção: Girolamo Contarini

Filho de Alvise II Pietro Contarini, cavaleiro, procurador de San Marco e bibliotecário da Biblioteca de San Marco, Girolamo nasceu em 28 de agosto de 1770. Não foi encontrada outra notícia sobre sua vida, somente a data de sua morte em 1843, com a qual o último ramo da família acabou. Como seu irmão Alvise I, Girolamo não deixou nenhum herdeiro, mas um legado extraordinário: toda a grande e preciosa biblioteca, enriquecida ao longo dos séculos pela contribuição cultural dos membros da família. A Biblioteca, localizada no Palazzo Contarini em San Trovaso, com a morte do testador, tinha 8.365 volumes (disponível em site <https://marciana.venezia.sbn.it/immagini-possessori/7-contarini-girolamo>. Tradução nossa).

A coleção inclui manuscritos musicais da área do Vêneto das coleções das famílias Contarini e Canal. O fundo dos códigos musicais da coleção (ou fundo) Contarini consiste em dois agregados diferentes: a aquisição Contarini de 1835, que inclui 70 volumes de músicas manuscritas adquiridas pela Biblioteca Nacional Marciana em 1835, pertencentes à família veneziana Contarini. Inclui composições vocais e instrumentais do gênero profano de Baldassare Galuppi, Leonardo Vinci, Davide Perez, Johann Adolf, algumas cantatas e alguns *drammi per musica* de Benedetto Marcello, bem como sonatas de Domenico Scarlatti. O segundo agregado é o Fundo Contarini de 1843, que chegou à Biblioteca Nacional Marciana, através dos últimos herdeiros da família Contarini. Este inclui alguns prováveis autógrafos de compositores como Marc'Antonio Ziani (sobrinho de Pietro Andrea Ziani), Antonio Sartorio, Carlo Pallavicino e importantes manuscritos de coleções de árias e cantatas

de Alessandro Stradella. Porém particularmente importante é o *corpus* de 112 partituras de *drammi per musica* do século XVII, talvez os códigos musicais mais preciosos e consultados da Biblioteca Nacional Marciana, com obras compostas por Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli e Pietro Andrea Ziani. Entre eles, *Le fortune di Rodope e Damira* de 1657.

FIGURA 5 - RECORTE DA CONTRACAPA DA ÓPERA *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA*



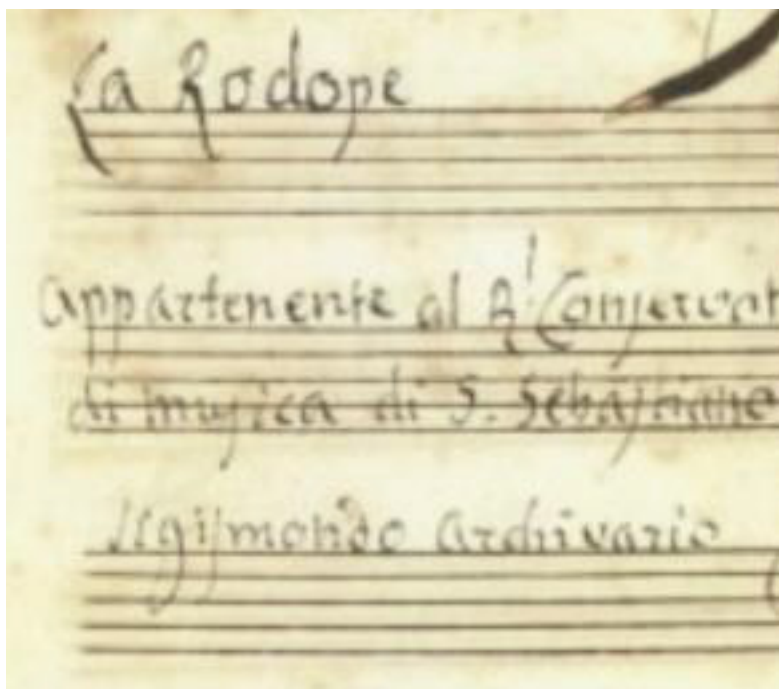
FONTE: Foto de recorte da contracapa da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657). Código utilizado na Biblioteca Marciana de Veneza para a coleção doada por Girolamo Contarini (segunda aquisição de 1843, referente aos últimos herdeiros).

FIGURA 6 – FOTO DA CONTRACAPA DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA*



FONTE: Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657). Foto de recorte feita por nós da contracapa com o mesmo número encontrado no colofão da Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* de 1657, Biblioteca Nacional Marciana de Veneza.

FIGURA 7 – RECORTE DA ANOTAÇÃO ANTES DO INÍCIO DO TEXTO MUSICAL DE *LA RODOPE* – TESTEMUNHO DE NÁPOLES.



FONTE: Recorte feito por nós da anotação antes do início do texto musical de *La Rodope* (1657). O detalhe confirma que o mesmo pertence ao *Conservatorio di musica di San Sebastiano* (São Sebastião). Consta o nome de Sigismondo Archivario.

No capítulo a seguir, veremos como se mostravam os testemunhos antes da *bella copia* (boa cópia ou a cópia considerada exemplar).

## 7.1 FACSÍMILES

As páginas de fac-símiles do testemunho manuscrito da partitura da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* encontram-se no Fundo Contarini da Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. Essas páginas foram inseridas nesta tese para demonstrar como eram os testemunhos originais antes da transcrição. O arquivo digitalizado foi cedido pelo site [www.internetcultural.com](http://www.internetcultural.com). Para a demonstração do trabalho de comparação (*collatio*), foram escolhidas as árias das personagens-título, Ródope e Damira, do primeiro ato como também os originais do testemunho do libreto impresso de 1657. O arquivo digitalizado desse último foi cedido pelo site do *Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna* – <http://www.bibliotecamusica.it/>.

FIGURA 8 – ÁRIA CHE MI GIOVA ESSER REGINA. CENA VI/ ATO I – PÁGINA 1



FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 1ª ária de Damira, Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – Página 29 da *legatura* e página 38 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450(=9974).

FIGURA 9 – ÁRIA CHE MI GIOVA ESSER REGINA. CENA VI/ ATO I – PÁGINA 2



FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 1ª ária de Damira, Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – página 30 da *legatura* e página 39 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450 (=9974).

FIGURA 10 – ÁRIA CHE MI GIOVA ESSER REGINA. CENA VI/ ATO I – PÁGINA 3

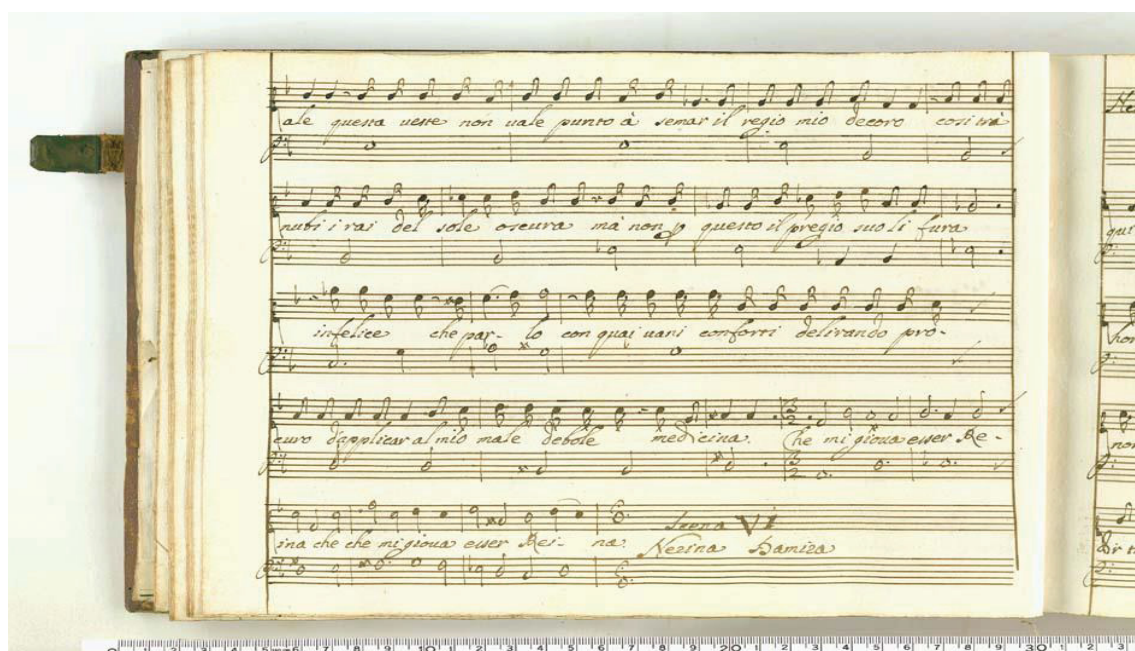




FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 1ª ária de Damira, Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – Página 31 da *legatura* e página 40 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450 (=9974).

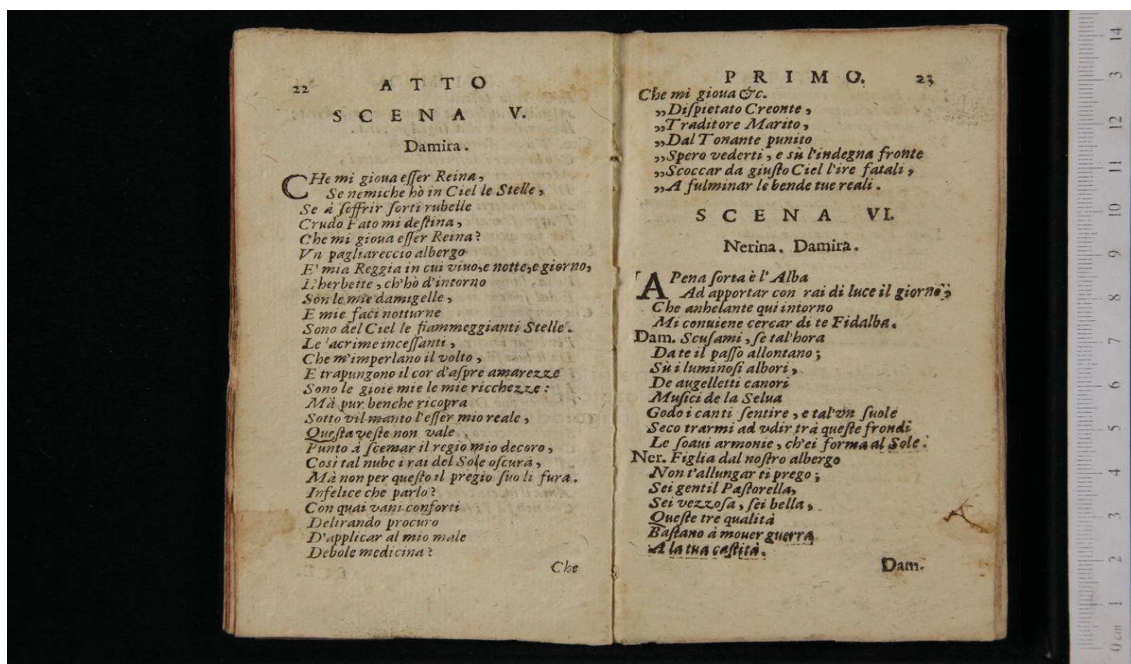
FIGURA 11 – ÁRIA CHE MI GIOVA ESSER REGINA. CENA VI ATO I – PÁGINA 4



FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 1ª ária de (di sortita) Damira, Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – Página 32 da *legatura* e página 41 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450 (=9974).

FIGURA 12 – ÁRIA CHE MI GIOVA ESSER REGINA. CENA VI ATO I – PÁGINA 22



FONTE: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna – Catalogo Gaspari online. Colocação: **Lo.5607** [http://www.bibliotecamusica.it/ \(1657\)](http://www.bibliotecamusica.it/ (1657))

LEGENDA: 1ª ária de Damira, libreto da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657)

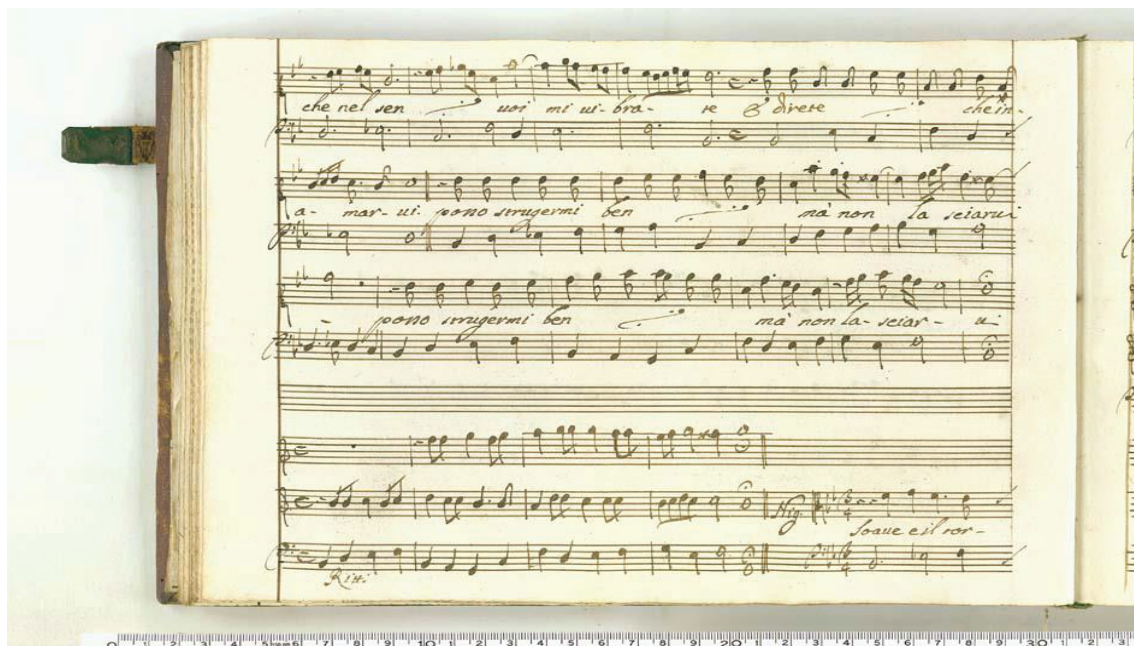
FIGURA 13 – ÁRIA LUCI BELLE CHE BRAMATE. CENA VIII/ ATO I – PÁGINA 1

FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it \(1657\)](http://www.internetculturale.it (1657))

LEGENDA: 1ª ária (*di sortita*) de Ródope, Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – página 43 da *legatura* e página 52 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450 (=9974).

FIGURA 14 – ÁRIA LUCI BELLE CHE BRAMATE. CENA VIII/ ATO I – PÁGINA 2

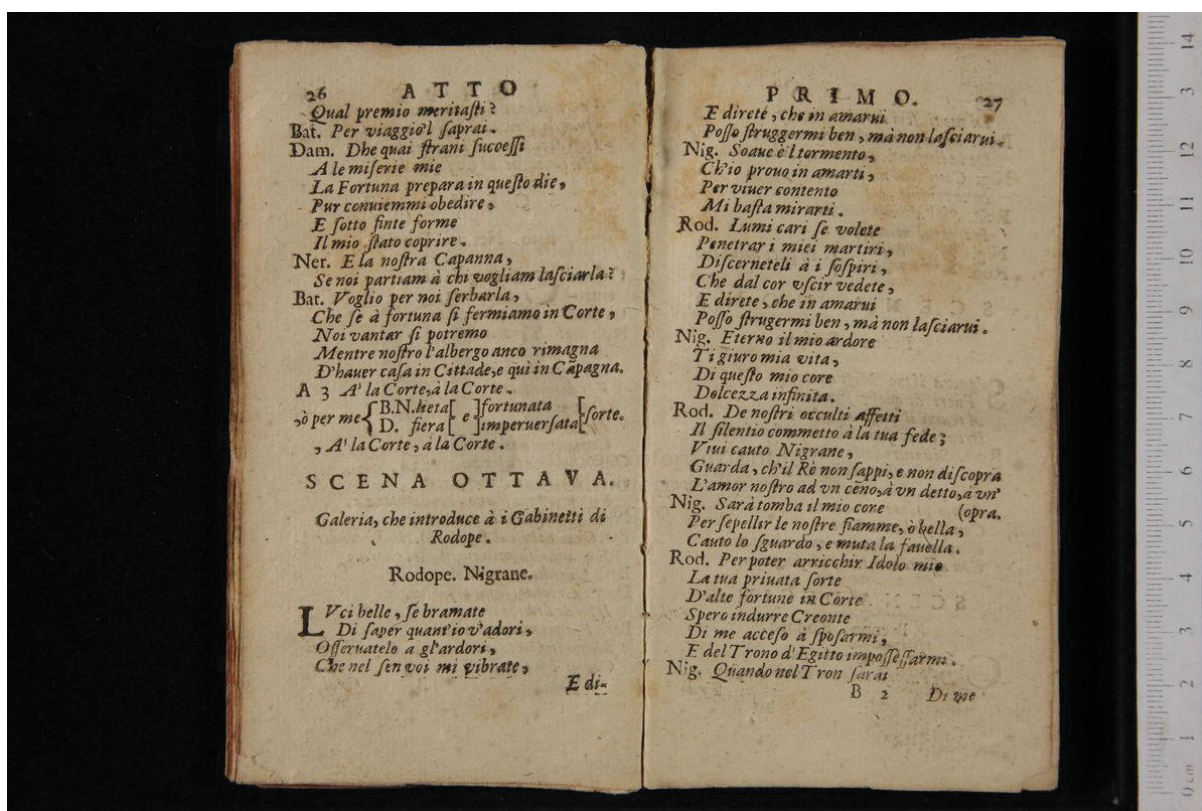




FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 1ª ária (di sortita) de Ródope, ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – página 44 da legatura e página 53 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450(=9974).

FIGURA 15 – ÁRIA LUCI BELLE CHE BRAMATE. CENA VIII/ ATO I



FONTE: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna – Catalogo Gaspari online. Colocação: Lo.5607 <http://www.bibliotecamusica.it/> (1657)

LEGENDA: 1ª ária de Ródope, libreto da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – Páginas 26 e 27.

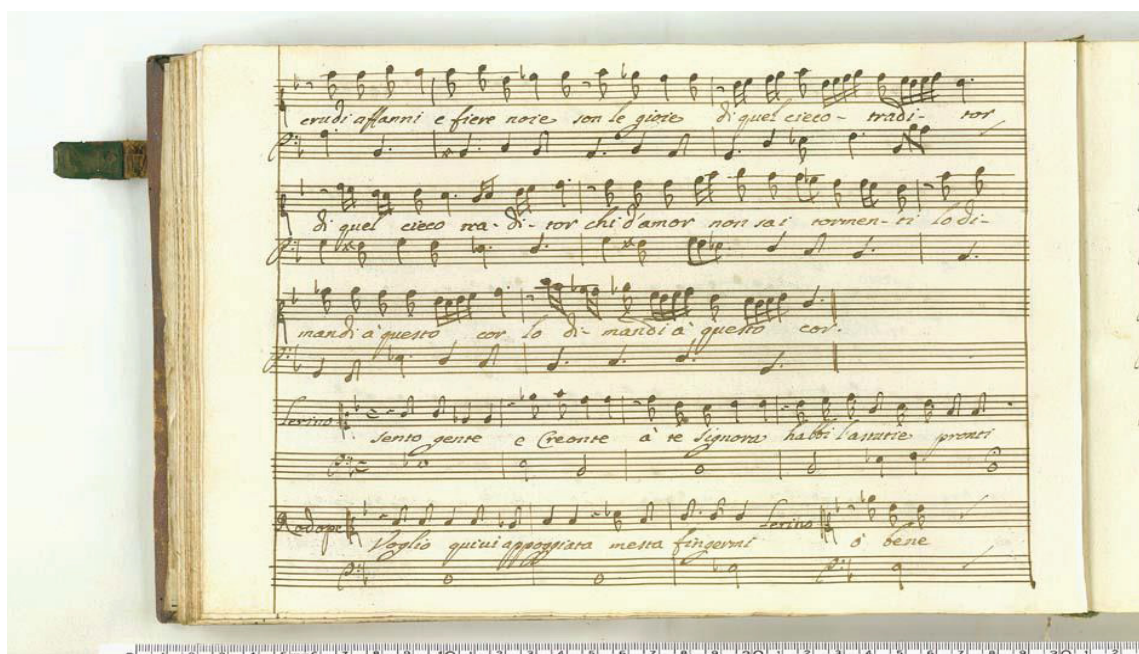
FIGURA 16 – ÁRIA CHI D'AMOR NON SA I CONTENTI. CENA XII/ ATO I – PÁGINA 1



FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 2ª ária de Ródope, Ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – Página 55 da *legatura* e Página 64 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450(=9974).

FIGURA 17 – ÁRIA CHI D'AMOR NON SA I CONTENTI. CENA XII/ ATO I – PÁGINA 2

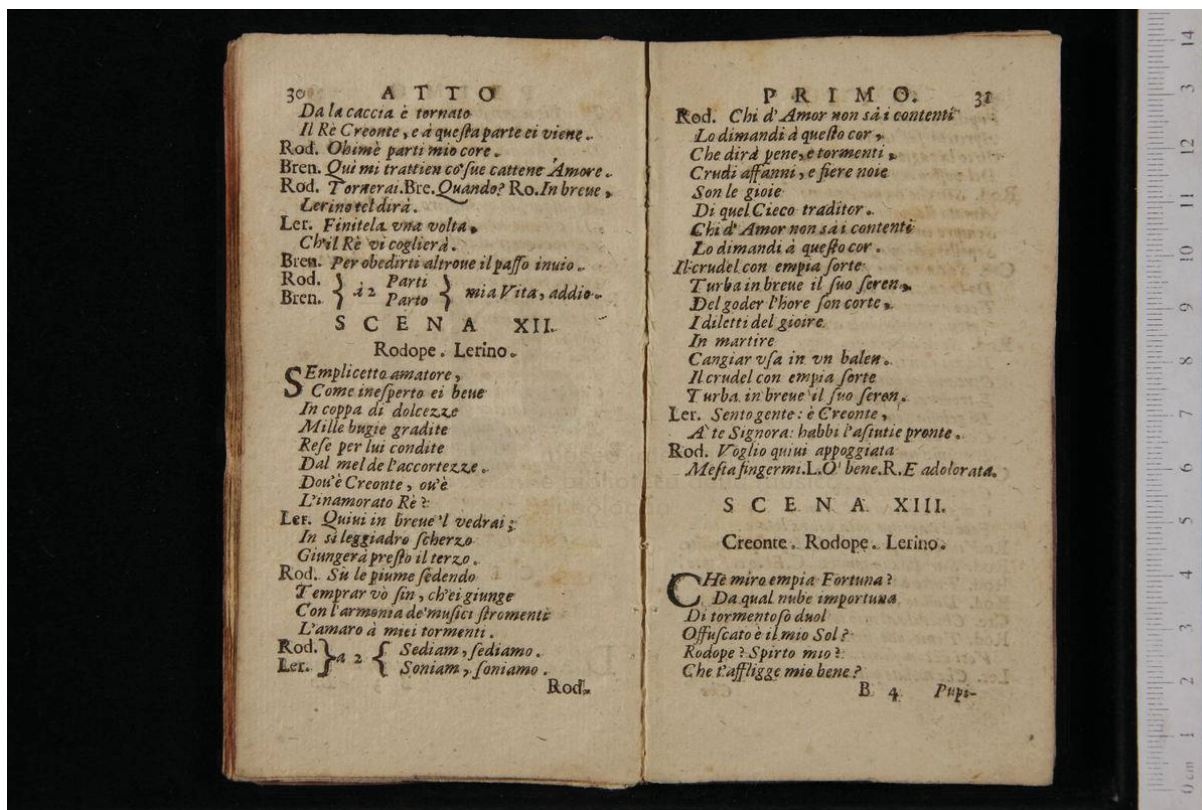


FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 2ª ária de Ródope, ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – Página 56 da *legatura* e página 65 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450 (=9974).



FIGURA 18 – ÁRIA CHI D'AMOR NON SA I CONTENTI. CENA XII/ ATO I



FONTE: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna – Catalogo Gaspari online. Colocação: Lo.5607 <http://www.bibliotecamusica.it/>

LEGENDA: 2ª ária de Ródope, libreto da ópera Le fortune di Rodope e Damira (1657) – página 31

FIGURA 19 – ÁRIA MURA ADORATE E CARE. CENA XVII/ ATO I – PÁGINA 1



FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 2ª ária de Damira, ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – página 63 da *legatura* e página 72 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450 (=9974).

FIGURA 20 – ÁRIA MURA ADORATE E CARE. CENA XVIII/ ATO I – PÁGINA 2



FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)

LEGENDA: 2ª ária de Damira, ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – página 64 da *legatura* e página 73 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450 (=9974).

FIGURA 21 – ÁRIA MURA ADORATE E CARE. CENA XVIII/ ATO I – PÁGINA 3

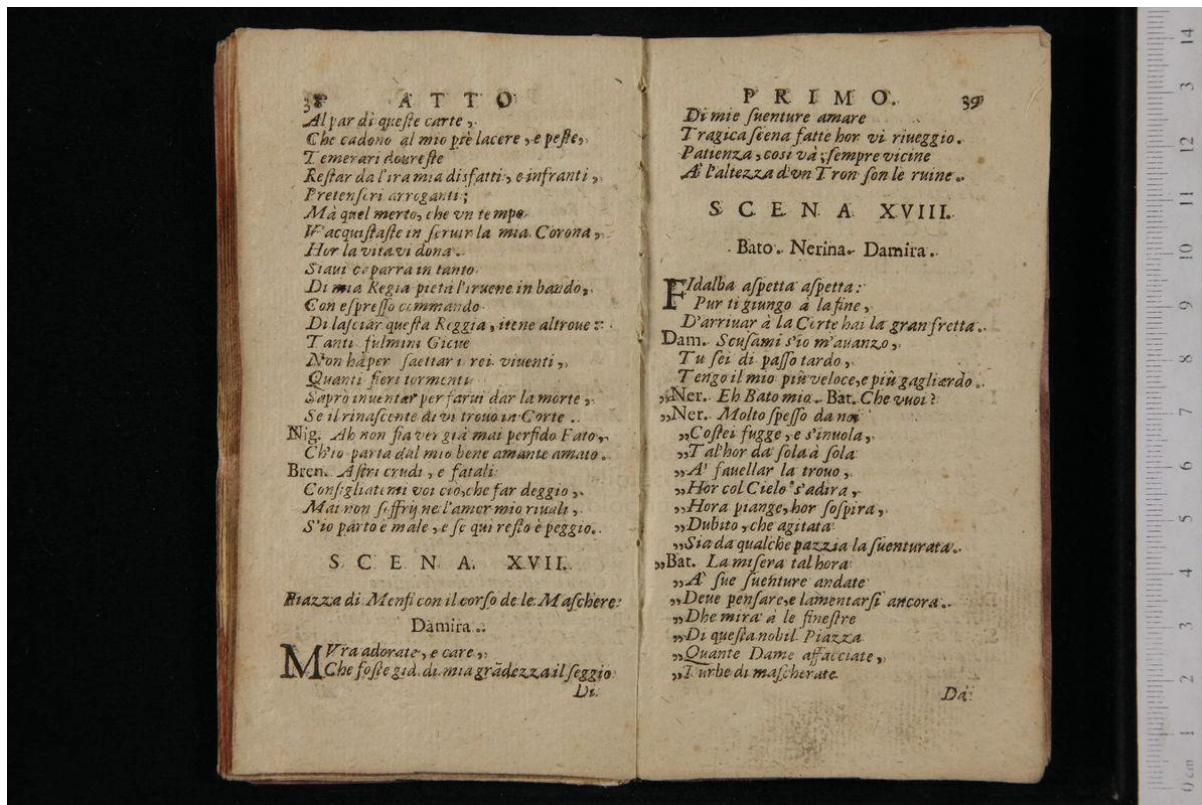


FONTE: Biblioteca Nacional Marciana de Veneza. [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it) (1657)



LEGENDA: 2ª ária de Damira, ópera *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) – página 65 da *legatura* e página 74 do arquivo cedido da ópera. It.IV,450 (=9974).

FIGURA 22 – ÁRIA MURA ADORATE E CARE. CENA XVIII/ATO I



FONTE: Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna – Catalogo Gaspari online. Colocação: **Lo.5607** <http://www.bibliotecamusica.it/> (1657)

LEGENDA: 2ª ária de Damira, Libreto da ópera *Le fortune di Rodope e Damira* – Páginas 38 e 39.

## 8 APARATO CRÍTICO

Nesta seção nos dedicamos à revisão da transcrição de *Le fortune di Rodope e Damira, ou seja*, primeiramente à reescrita em notação moderna de um texto (musical) escrito em notação antiga e do libreto, com as questões linguísticas em jogo, como comentamos acima. Esta revisão se chama *collatio*, que é a comparação sistemática das lições que emergiram da revisão de todos os testemunhos de uma obra. Como vimos, o termo testemunho se aplica a manuscritos ou impressos que transmitem a obra, ou seja, um exemplar de um texto (que também pode ser musical), com todas as características próprias, como lições e variantes.

A comparação foi feita entre os testemunhos da partitura de Veneza **I-Vnm It.IV.450 (9974)** (nomenclatura utilizada pelo sistema de catálogos integralizados na Itália – OPAC) e do libreto de 1657 de Veneza assumindo a nomenclatura **Vn-1657**. Num período anterior, já havíamos feito a revisão/ comparação da transcrição do libreto com a partitura manuscrita. A respeito de I-Vnm It.IV.450 (9974) e a respeito do libreto Vn-1657, tecemos algumas considerações. Devemos lembrar que assumimos como característica principal a presença da cantora-atriz Anna Renzi para a escolha dos testemunhos a serem comparados. Tanto o manuscrito I-Vnm It.IV.450 (9974) do Fundo Contarini, tomado no esquema (*stemma*) da genealogia como o mais antigo testemunho de partitura, quanto o libreto Vn-1657, que contém o nome da primeira *prima donna* em seu elenco, nominado no prefácio, também é o testemunho mais antigo da parte textual da obra. Esses dois testemunhos pertencem à mesma filiação de tradição – primeiro libreto e primeira “boa cópia” (*bella copia*), ou seja, a cópia em que se fixa o texto corrigido do autor. Devemos nos recordar que o libreto impresso nem sempre já estava pronto para a data de estreia da ópera e por isso o texto contido no testemunho da partitura manuscrita é o texto que geralmente refletia a intenção autoral. Tanselle escreve que “por intenção autoral” entende-se “a intenção refletida nas últimas alterações feitas ou propostas pelo autor” (TANSELLE, 1976 apud FIGUEIREDO, 2014, p.93).

Sabemos que, o manuscrito I-Vnm It.IV.450 (9974) é ideógrafo, ou seja, foi uma cópia preparada sob o controle ou supervisão do autor. Pois de acordo com Woyke, Ziani estava presente em vários níveis em todos os *drammi per musica* compostos por ele: nas imagens de capa e prefácios dos libretos, no texto do libreto, no seu cenário e na correspondência referente ao trabalho preliminar e na

organização da ópera que foi realizada (WOYKE, 2004, p.21). É claro que, mesmo assim podem conter erros: os erros de transcrição mesmo do copista contemporâneo à obra, ou erros no momento de fazer a transcrição para a notação moderna. E há também erros e variantes ainda na correspondência entre o texto e a música. Pois mesmo o testemunho da partitura também é considerado um testemunho textual, pois está inserido com a música. Devemos, portanto considerar que mesmo o testemunho da partitura também é um testemunho textual, pois os versos dos libretos estão em encaixe perfeito com a música, fato que nem sempre ocorre com o libreto que foi escrito antes da música, e que o compositor pode decidir mudar no momento de compor.

Na partitura, notamos que, em geral, faltam as cifras no baixo contínuo – e é importante procurar saber distinguir, quais são os erros do copista ou amanuense. Quando nos referimos às cifras do baixo contínuo, sabemos que elas se referem às regras “harmônicas” daquilo que se escrevia naquele tempo, embora o uso do baixo-contínuo não estivesse tão sedimentado numa compreensão universal, o que podia fazer com que erros fossem cometidos, pois sabemos que cada copista fazia a cópia à sua maneira, especialmente quando eles transitavam de cidade em cidade, como se fazia àquela época. Nisto podemos perceber o *usus scribendi*, ou hábitos de escrita de uma época e de uma área geográfica específica. Caraci escreve que o conceito de erro “tende a se reduzir ao mínimo” na filologia contemporânea e “as variantes são consideradas produtos da disposição ativa a compreender e adequar aos próprios parâmetros os textos, e da parte de quem copia ou reproduz”<sup>91</sup> (CARACI, 2014, p.24. Tradução nossa).

Como demonstração do processo editorial crítico da partitura, com o intuito de explicitar a construção de uma edição crítica, apresentaremos algumas das ações que um editor deve tomar na abordagem dos problemas, erros ou variantes. Podemos dizer que variante é um desvio da lição original, que não possui nenhum caractere de erro óbvio. E podem ser classificadas em duas categorias, do autor ou de *copyright*, que modifica o texto seguindo as intervenções que o autor pode fazer em tempos diversos da obra; ou de tradição, ou seja, inovações que foram inseridas no texto por conscientes intervenções interpretativas ou inconscientes por quem copiava, no caso,

---

<sup>91</sup> *le varianti si considerano prodotte dalla disposizione attiva a comprendere e adeguare ai propri parametri i testi, da parte di chi copia o riproduce.*

o copista. Percebemos que, em geral, não se usava o sinal do bequadro, assim, só utilizavam o sustenido em todas as ocasiões. Precisa-se saber entender e diferenciar quando é um sustenido que aumenta em meio-tom uma nota ou ao contrário, é um sustenido que se usava para retirar o acidente da nota com o bemol, tornando-a natural. Feita essas considerações sobre os principais problemas encontrados na parte musical e ainda, a consideração geral sobre o texto, o qual contém muitos erros, sobretudo aquele contido na partitura manuscrita, conseguimos resolver a maior parte deles. Quanto à parte numérica do baixo contínuo – as cifras, se estiverem entre colchetes são sugestões para auxiliar o intérprete moderno.

#### 8.1 AS ÁRIAS DAS PERSONAGENS-TÍTULO DA ÓPERA *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA* (1º ATO): *COLLATIO* – COMPARAÇÃO ENTRE OS TESTEMUNHOS DE VENEZA – LIBRETO E PARTITURA.

Como descrevemos acima, a apresentação dos trechos a seguir tem a finalidade de apontar as mudanças, variantes e erros, de alguns trechos da ópera durante a sua tradição. A partitura a ser utilizada está numa versão que já é um exemplo de edição crítica e é o resultado prático de nosso estudo de caso. Tomamos como medida principal evidenciar as características da cantora-atriz Anna Renzi, eleita<sup>92</sup> pelo libretista Aurélio Aureli e principalmente pelo compositor Pietro Andrea Ziani, durante o ato da composição do *dramma per musica Le fortune di Rodope e Damira*, representada em 1657. O processo de comparação foi feito entre as árias dos personagens-título, Ródope, a cortesã, motivo pelo qual o rei do Egito, Creonte, decide causar um acidente à sua esposa, e Damira, a rainha dada como morta, que para sobreviver, assumiu o papel de uma pobre camponesa. As quatro árias foram selecionadas do primeiro ato, sendo que as duas primeiras são as árias de apresentação (*aria di sortita*)<sup>93</sup>. Como vimos, a motivação inicial da escolha do modelo de referência (testemunho manuscrito e libretto impresso de Veneza) para a futura edição crítica do *dramma per musica Le fortune di Rodope e Damira*, foi a presença da primeira *prima donna* Anna Renzi, em função de seu notável poder dramático-

---

<sup>92</sup> Vide KAYSER (2015), Todos as personagens foram escritas *ad hoc* para a cantora-atriz Anna Renzi, tendo em conta sua peculiaridade vocal e histrionica.

<sup>93</sup> Nos séculos XVII e XVIII: ária quando o(a) protagonista da ópera faz sua primeira aparição no palco. <http://www.treccani.it/vocabolario/sortita/>

recitativo, fator que certamente influenciou o compositor e libretista em sua escrita. Isto é confirmado por Heller, quando cita Benedetto Ferrari e os cumprimentos elogiosos para a cantora-atriz Anna Renzi colocando-a num patamar acima dos artistas dramáticos da época: “o que consiste aqui na capacidade do cantor de não incorporar os recursos do personagem, conforme fornecidos pelo compositor e libretista, mas transcendê-los”<sup>94</sup> (HELLER, 2003, p.175. Tradução nossa). Rosand a contesta dizendo que Anna Renzi “deveria ter permanecido fiel ao caráter humano aparentemente previsto pelo compositor”<sup>95</sup> mas acrescenta que “certamente uma atriz cantora com uma sensibilidade, alcance, sutileza, inteligência e habilidade dramática naturais excelentes se destacaria em transmitir as emoções humanas”<sup>96</sup> (ROSAND, 2007, p. 242. Tradução nossa).

#### 8.1.1 – *Delectare, docere, et movere*<sup>97</sup>

Como despertar, mover e controlar as paixões nos ouvintes é uma tarefa essencial no exercício eloquente do orador – por testemunho de vários intelectuais das academias italianas do século XVII, podemos perceber a capacidade retórica de Anna Renzi. Giulio Strozzi, um dos principais literatos e autores de libretos de ópera da época, no volume especial *Le glorie della Signora Anna Renzi Romana*, anteriormente citado (vide capítulo 6), escreve o seguinte soneto comentando sobre a performance da cantora-atriz:

No palco real ela forma sonoramente  
Seus tons tristes, cantando seu pranto  
E com falsa lentidão desperta no entanto,  
Em nós luto verdadeiro, vivos ardores<sup>98</sup>  
(STROZZI, 1644 apud ROSAND, 1991. Tradução nossa).

---

<sup>94</sup> *consists here in the singer's ability not to embody the features of the character as provided by composer and librettist, but rather to transcend them.*

<sup>95</sup> *she must have remained faithful to the human character apparently envisioned by the composer.*

<sup>96</sup> *Surely a singing actress with such great natural sensitivity, range, subtlety, intelligence, and dramatic skill would have excelled in conveying the human emotions.*

<sup>97</sup> deslumbrar, ensinar, fazer e aprender, e mover

<sup>98</sup> *Nella Scena Real forma sonori, I mesti accenti suoi, canoro il pianto, E col finto languir ben desta in tanto, In noi verace duol, vivaci ardori.*



Bartel afirma que a música barroca italiana foi modelada baseada na arte da oratória mais do que na disciplina da retórica. A arte vocal italiana [...] foi desenvolvida muito mais profundamente, devido à ênfase italiana na transmissão, na *actio* ou *pronuntiatio*,<sup>99</sup> o último dos passos estruturais da retórica e o mais importante para o ator (BARTEL, 1997, p.59. Tradução KUBO, 2011). Apesar da falta de um vocabulário preciso para descrevê-lo, o controle da expressão musical permeia a música barroca, “todo recitativo, por exemplo, controla a entrega retórica na ordem para projetar o significado e as paixões<sup>100</sup> do texto<sup>101</sup> (HILL, 2005, p.19). Kayser afirma que a “entrega do texto falado requer o efetivo uso da inflexão, seletiva acentuação e estimulação” (KAYSER, 2015, p. 136) e Gualandri acrescenta que as similaridades entre a oratória e a música são óbvias para “os contornos melódicos, rítmicos e acentos na música vocal até o final do barroco” (GUALANDRI, 2001. Tradução KUBO, 2011). Strunk, abordando a música de Caccini, percebe sua função retórica: quando escreveu que “o objetivo da música consiste em agradar e mover os afetos da alma, assim como encontrar o modo mais afetuoso para tal (CACCINI apud STRUNK, 1998, p.608).

Muitos filósofos foram base para as concepções dos compositores da época possibilitando a criação de uma nova música que expressasse as paixões da alma. Segundo Cano, Cícero descreve que “o bom orador é aquele que tem a habilidade de mover os afetos de quem os escuta, *delectare, docere, et movere*”.<sup>102</sup> Ainda cita Quintiliano que a retórica “é a arte do bem dizer, considerando que não há bem dizer sem bem pensar” e complementa a ideia de outro filósofo, Aristóteles, que diz que “é a arte de extrair de todo tema o grau de persuasão que este encerra”(CANO, 2000, p.21).

Gualandri, entendeu que no meio literário musical, prevaleceu a tradição aristotélica, que defendia o uso racional dos afetos, usado claramente na ópera veneziana dos seiscentos (GUALANDRI, 2001, p.77). Aristóteles em sua “Ética a Nicômano”<sup>103</sup> diz:

---

<sup>99</sup> Apresentação do discurso.

<sup>100</sup> Pode traduzir-se afetos.

<sup>101</sup> *All recitative, for example, controls rhetorical delivery in order to Project the meaning and passions of the text.*

<sup>102</sup> *Delectare* (deslumbrar), *docere* (ensinar, fazer e aprender), *movere* (mover).

<sup>103</sup> Em latim: *Ethica Nicomachea*, é a principal obra de Aristóteles sobre Ética.



Por paixões entendo os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor (...) (EN, 1105 b 22-24).

Realizamos assim a escansão e uma versão em português das árias escolhidas para esta análise contextualizando-as em tradições de obras similares, formulando hipóteses sobre as intenções do autor, que se manifestam em sua música, e buscando as referências extra-textuais com finalidade de transmissão dos afetos na performance. Isso corrobora a ideia de Caraci que o filólogo deve ter “uma preparação técnica do tipo interpretativa ou criativa” que pode ser como “instrumentista, maestro de coro ou orquestra, cantor [...]”(CARACI, 2014, p.5).

#### 8.1.1.1 Ária *Che mi giova esser regina*

A primeira ária da personagem Damira, interpretada pela cantora-atriz Anna Renzi é um lamento. Segundo Scarinci, os lamentos nas óperas do início do século XVII eram monólogos em forma de recitativo, acompanhados pelo baixo contínuo. São escritos em versos *endecassilabi* (onze sílabas) e *settenari* (sete sílabas), com esquemas de rimas em geral indefinidos. Dessa forma, a música pode imitar a fala. Com forte caráter emocional, normalmente marca mudanças dramáticas no curso dos acontecimentos do enredo (SCARINCI, 2008, p.19).

De acordo com Kayser, para efetuarmos a escansão devemos conhecer alguns elementos da versificação:

O ritmo do poema ou poesia, é a sucessão de sons fortes, sílabas tônicas, e sons fracos, sílabas átonas, que são repetidas com intervalos regulares ou variados que dão musicalidade, ou melodia, ao poema. No poema, as pausas existem não necessariamente através de sinais de pontuação, mas as palavras provocam a melodia e, o ritmo é determinado por elas e pela sequência de sons. A distribuição das sílabas átonas e tônicas e o tamanho do verso determinam o seu ritmo. E para medi-lo é necessário observar a quantidade e a intensidade das sílabas (KAYSER, 2015, p. 137).

A metrificação é o estudo da medida dos versos, geralmente em poemas. Fazer a contagem das sílabas poéticas ou sílabas dos versos e seus acentos, chama-se escansão. As sílabas dos versos são sonoras e sua contagem é feita de maneira auditiva, diferente, portanto, da contagem gramatical que considera o número de sílabas gráficas. Podemos ter um exemplo do primeiro verso da ária *che mi giova esser regina*, no QUADRO abaixo.

QUADRO 22 – EXEMPLO DE METRIFICAÇÃO PRIMEIRO VERSO DA PRIMEIRA ÁRIA DO PERSONAGEM DAMIRA

Sílabas gramaticais
Che/ mi/ gio/ va/ es/ ser/ Re/ gi/ na – 9 sílabas gramaticais.
Sílabas poéticas
Che/ mi/ gio/ va_es <sup>104</sup> / ser/ Re/ gi/ na” – 8 sílabas poéticas.

FONTE: Exemplo feito por nós (2020).

Na contagem de sílabas poéticas, as palavras estão ligadas umas às outras mais intimamente. É o que confere ao texto o ritmo e a melodia próprios dos versos. Quando do encontro entre duas vogais iguais, nós obteremos a crase<sup>105</sup>, enquanto que, com duas vogais diferentes, obteremos o que chamamos de elisão. Na língua portuguesa as sílabas são contadas até a última sílaba tônica do verso.

QUADRO 23 – TRADUÇÃO – PRIMEIRA ÁRIA DAMIRA – *CHE MI GIOVA ESSER REGINA* – CENA V

<b>Che mi giova esser Regina</b>	<b>Que me vale ser Rainha</b>
<i>Che mi giova esser regina, Se nemiche ho in ciel le stelle, Se a soffrir sorti rubelle Crudo fato mi destina, Che mi giova esser regina?</i>	De que me vale ser Rainha, Se inimigas são as estrelas do céu, Se sofrer sorte rebelde Apresenta-me o destino cruel? De que me vale ser Rainha?
<i>(l)Un pagliareccio albergo È mia Reggia, in cui vivo, E notte, e giorno, L'erbette, ch'ho d'intorno Son le mie damigelle, E miei faci notturne Sono del ciel le fiammeggianti stelle.</i>	Um casebre de palha É meu palácio onde eu vivo, E dia e noite As heras, que estão em torno São minha companhia <sup>106</sup> , E minhas luzes noturnas Do céu, são as estrelas flamejantes.

<sup>104</sup> Exemplo de elisão.

<sup>105</sup> Quando há uma contração de encontros intervocálicos na mesma sílaba e ocorre com duas vogais iguais fundindo-se numa só. Exemplo: << to/ do o/ la /(do)>>: "todulado" (CUNHA e CINTRA, 1997, p.668).

<sup>106</sup> *Damigelle*: damas de companhia.

Che mi giova esser Regina	Que me vale ser Rainha
(II) <i>Le lacrime incessanti, Che m'imperlano il volto, E trapungono il cor d'aspre amarezze Sono le gioie mie, le mie dolcezze.</i>	As lágrimas que não cessam, Deixam-me emperolado o rosto E meu coração coberto de pungente amargura São minhas joias, minhas doçuras.
(III) <i>Ma pur benche ricopra Sotto vil manto l'esser mio reale Questa veste non vale Punto a scemar il regio mio decoro. Così tal nube i rai del sole oscura Ma non per questo il pregio suo li fura.</i>	Mas, apesar de coberta Sob vil manto, meu ser real Estas vestes não valem Ao ponto de diminuir minha real dignidade, Assim, como o raio do sol pela nuvem obscurecido, Nem por isso seu valor lhe é roubado.
(IV) <i>Infelice che parlo? Con quai vani conforti Delirando procuro Di applicare al mio male Debole medicina?</i>	Infeliz, que falo? Com alguns vãos consolos Delirante tento Aplicar a minha dor Débil medicamento?

FONTE: Aurelio Aureli, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657) (tradução nossa). Primeira aparição de Damira no Primeiro Ato, quando ela está sozinha na floresta.

QUADRO 24 – ESCANSÃO – PRIMEIRA ÁRIA DAMIRA – *CHE MI GIOVA ESSER REGINA* – CENA V

Che mi giova esser regina	Sílabas Poéticas	Rimas <sup>107</sup>
Che/ mi/ <u>gio</u> / va es/ser/ Re/ <u>gi</u> /na,	8	a
Se/ ne/ <u>mi</u> /che_hò_in/ Ciel /le S/ <u>tel</u> /le,	8	b
Se à/ sof/ <u>frit</u> / sor/ti/ ru/ <u>bel</u> /le	8	b
Cru/do/ <u>Fa</u> /to/ mi/ des/ <u>ti</u> /na,	8	a
Che/ mi/ <u>gio</u> /va es/ser/ Re/ <u>gi</u> /na?	8	a
Un/ pa/glia/ <u>rec</u> /cio al/ <u>ber</u> /go	7	a
È /mia/ Reg/ <u>gia</u> in/ cui/ <u>vi</u> /no, e / <u>not</u> /te, e/ <u>gior</u> /no	11	B
L'her/ <u>bet</u> /te,/ ch'hò / d'in/ <u>tor</u> /no	7	b
Son/ le/ <u>mie</u> / da/mi/ <u>gel</u> /le,	7	c
E/ mie/ <u>fa</u> /ci/ not/ <u>tur</u> /ne	7	d
So/no/ del/ <u>Ciel</u> / le/ <u>fiam</u> /meg/gian/ti S/ <u>tel</u> /le	11	C
Le/ <u>la</u> /cri/me in/ces/ <u>san</u> /ti,	7	a
Che/ m'im/ <u>per</u> /la/no il/ <u>vol</u> /to,	7	b
E/ tra/ <u>pun</u> /go/no il/ <u>cor</u> / d' as/pre a/ma/ <u>rez</u> /ze	11	C
So/no/ le/ <u>gio</u> /ie/ mie,/ le/ <u>mie</u> / dol/ <u>cez</u> /ze:	11	C
Mà/ pur/ ben/che/ ri/ <u>co</u> /pra	7	a
Sot/to/ vil/ <u>man</u> /to/ l' <u>es</u> /ser/ mio/ re/ <u>a</u> /le,	11	B
Ques/ta/ <u>ves</u> /te/ non/ <u>va</u> /le	7	b
Pun/to à/ sce/mar/ il/ <u>reg</u> /gio/ mio/ de/ <u>co</u> /ro,	11	C
Co/ <u>si</u> / tal/ nu/be i/ <u>rai</u> / del/ So/le os/ <u>cu</u> /ra,	11	D
Mà/ non/ per/ <u>ques</u> /to il/ <u>pre</u> /gio/ suo/ li/ <u>fu</u> /ra	11	D
In/fe/ <u>li</u> /ce,/ che/ <u>par</u> /lo?	7	a
Con/ quai/ <u>va</u> /ni/ con/ <u>for</u> /ti	7	b

<sup>107</sup> Somente os *versi endecassilibi* eram codificados por letras maiúsculas – Métrica lírica de origem literária. De *Vulgari Eloquentia*, lib. II cap. V. o VIII-XIV.

Che mi giova esser regina	Sílabas Poéticas	Rimas <sup>107</sup>
De/li/ran/do/ pro/cu/ro	7	c
D'a/ppli/car/ al/ mio/ ma/le	7	d
De/bo/le/ me/di/ci/na?	7	e

FONTE: Aurelio Aureli, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657).

QUADRO 25 – MUDANÇAS DOS NÚMEROS DE COMPASSOS NA ESTRUTURA DA ÁRIA *CHE MI GIOVA ESSER REGINA* – PARTITURAS MANUSCRITA E TRANSCRITA

Cena V <i>Damira sola con Violini (Damira sozinha com violinos)</i>	Partitura Manuscrita <sup>108</sup> It.IV,450(=9974)	Partitura Transcrita (Notação moderna)
Introdução – Sol menor, em 3/2	3 compassos (Violinos I e II, Baixo-contínuo)	6 compassos
Ária <i>Che mi giova esser Regina</i> <sup>109</sup>	20 compassos (Violinos I e II, Baixo-contínuo)	39 compassos <sup>110</sup>
Coda Instrumental	3 compassos (antes do Recitativo) que termina em cadência maior.	6 compassos
Recitativo <sup>111</sup> : <i>Un pagliareccio albergo</i> (1ª estrofe)	8 compassos	8 compassos
<i>Le lacrime incessanti</i> , (2ª estrofe)	7 compassos	7 compassos
<i>Ma pur benche ricopra sotto vil manto</i> (3ª estrofe)	9 compassos	9 compassos
<i>Infelice che parlo</i> (4ª estrofe)	6 compassos	6 compassos
Nº Total de compassos do Recitativo	30 compassos (Voz e Baixo-contínuo)	30 compassos (Voz e Baixo-contínuo)

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

Vejamos agora a partitura da *aria di sortita* da personagem Damira, Cena V, do Ato I, interpretada pela cantora-atriz Anna Renzi, para a primeira representação da ópera *Le fortune di Rodope e Damira*.

FIGURA 23 – CENA V - ÁRIA *CHE MI GIOVA ESSER REGINA* – PÁGINA 1

<sup>108</sup> Para ver fac-símile do testemunho da partitura manuscrita, vide Capítulo 7, Figuras 8 a 11, pp. 83-84.

<sup>109</sup> No testemunho da partitura manuscrita de Veneza, It.IV,450(=9974), o texto é *Che mi giova esser reina*.

<sup>110</sup> A quantidade se refere ao número de compassos como o copista havia colocado, mas para seguir a notação moderna, foram colocadas mais barras de compasso de acordo com a fórmula de compasso usada pelo testemunho manuscrito musical.

<sup>111</sup> A tabela do Capítulo 8.3 – Elementos da Partitura Manuscrita de Veneza – Ato I, não é tão detalhada. Por exemplo, o número de compassos tratará sobre o recitativo inteiro (partes inteiras) das peças e não a divisão das estrofes e/ou mudança de personagem num mesmo recitativo.

## Scena V

### Damira

Violino I

Violino II

BC

7

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

Che, che mi gio - va es - ser Re - gi - na, che, che mi

6

13

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

gio - va, che mi gio - va es - ser Re - gi - na se ne -

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato, Revisão Massimiliano Carraro.

FIGURA 24 – ÁRIA CHE MI GIOVE ESSER REGINA – PÁGINA 2

Scena V

2  
19

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

mi - che ho in ciel le stel - le, se a sof - frir

[7]

26

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

sor - ti ru - bel - le cru - do fa - to cru - do fa - to

#

32

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

mi des - ti - na, che, che mi gio - va, che mi gio - va

# [#]

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato. Revisão Massimiliano Carraro.

FIGURA 25 – ÁRIA CHE MI GIOVA ESSER REGINA – PÁGINA 3

Scena V 3

39

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

es - ser Re gi - na? che, che mi gio - va es - ser Re gi - na?

[#] # [#]

46

Vln. I

Vln. II

BC

[#]

52

Damira

BC

Un pa - glia - rec - cio al - ber - go è mia Reg - gia in cui vi - vo, e not - te, e gior - no, l'er - bet - te, ch'ho d'in -

55

Damira

BC

tor - no son le mie da - mi - gel - le, e mie fa - ci not - tur - ne so - no del ciel le fiam - meg - gian -

58

Damira

BC

ti stel - le. Le la - cri - me in - ces - san - ti, che m'im - per - la - no il

[#] b [b]

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato. Revisão Massimiliano Carraro.



FIGURA 266 – ÁRIA CHE MI GIOVA ESSER REGINA – PÁGINA 4

Scena V

Damira

BC

62

vol-to, e tra-pun-go-no il cor d'as - pre-a-ma-rez - ze so-no le gio-ie mi-e le mie dol - cez -

66

ze. Ma pur ben che ri - co-pra sot-to vil man-to l'es-ser mio re a - le, ques-ta ves-te non

70

va - le pun-to\_a sce-mar il re - gio mio de - co - ro. Co - si tal nu - be i rai del

73

so - le os - cu - ra, ma non per ques-to il pre-gio suo li fu - ra. In-fe-li-ce che

77

par - lo? Con quai va - ni con - for - ti de - li - ran - do pro -

79

cu-ro d'ap-pli-car al mio ma-le de-bo-le me-di - ci - na? Che mi gio - va

84

es - ser Re - gi - na, che, che mi gio - va es - ser Re - gi - na!

[b]

[7 6]

[#]

[4 3#]

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato. Revisão Massimiliano Carraro.



Que tipo de análise devemos fazer? Partiremos focando na execução já que falamos em paixões e afetos, que devem se transformar em ação através de habilidades canoras e histriônicas dos cantores/atores, e em especial de Anna Renzi.

Na introdução, o baixo “sol, la, si b, mi b, re” é figura que se repete quando a personagem termina sua melodia estabelecendo a tonalidade de Sol menor, apesar da tonalidade nesta época não ser qualificada como tal, devendo ser sistematizada num período posterior. Este baixo apresenta com insistência a segunda menor descendente entre o mi bemol e o ré, que será repetido por Damira, criando uma figura que remete à ideia de um suspiro, como veremos abaixo. Estruturalmente temos uma introdução (vide FIGURA 27) e uma “coda”, no compasso 45 (vide FIGURA 28). A melodia entre os violinos na introdução se acompanham descendendo por grau conjunto com retardos e apoggiaturas enquanto o baixo em movimento ascendente, cria um ambiente de tensão antecipando o afeto que será exposto pela personagem.

FIGURA 277 – INTRODUÇÃO INSTRUMENTAL DA ÁRIA *CHE MI GIOVA ESSER REGINA*



FONTE: Autoria nossa (2020). Recorte (compassos 1 ao 6) com o baixo-contínuo “sol, la, si b, mi b, ré” da introdução, que se repete (compasso 45) ao final da melodia da personagem Damira.

FIGURA 288 – RECORTE DA CODA INSTRUMENTAL – *CHE MI GIOVA ESSER REGINA*

FONTE: Autoria nossa (2020).

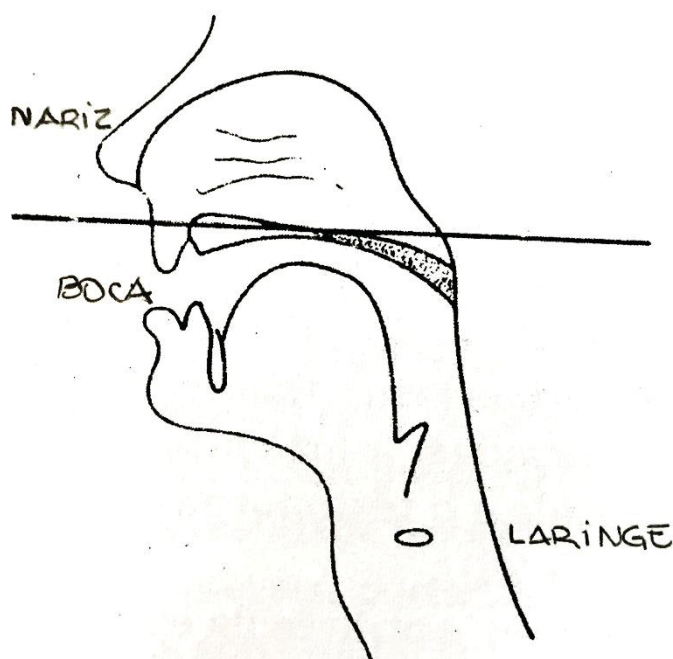
LEGENDA: Recorte da repetição na linha do baixo-continuo da introdução instrumental “sol, la, si, mi b, ré” da ária *Che mi giova esser regina* a partir do compasso 45 (até 51) como coda instrumental com a diferença da cadência final em Maior.

A partir das árias de Damira, podemos perceber que Anna Renzi provavelmente possuía pleno controle da sua capacidade respiratória. Vejamos o início da ária *Che mi giova esser regina*: Damira inicia numa tessitura bastante grave para um soprano, cantando na região de ré 3 a lá 3. Provavelmente ela possuía uma voz ampla na região de mezzosoprano, embora atinja regiões bastante agudas de voz de soprano. Como no compasso 14, atingindo um sol 4 num andamento lento, o que seria difícil para uma cantora de voz média.

Podemos lembrar de outra personagem que Anna Renzi interpretou ainda no início de sua carreira, a personagem Otávia de *L'incoronazione di Poppea* (1643), de Claudio Monteverdi, que atualmente, por tradição, é interpretada por cantoras com a classificação vocal de *mezzosoprano*. Para um soprano ser capaz de cantar com eficiência na região de *mezzosoprano*, ela deve manter a pressão do ar, bem como a distribuição do sopro e o lugar da ressonância da voz – de modo a não perder a altura da emissão vocal (o ponto idealizado para haver harmônicos específicos e projeção

para cantar eficientemente em uma ópera), vide abaixo FIGURA 29 com linha imaginária.

FIGURA 299 – LINHA IMAGINÁRIA DO CANTO



FONTE: DINVILLE, Claire. A técnica da Voz Cantada. Gesto Vocal, 1993, p.51.

A partir da transcrição do libreto buscamos ver como o texto foi evidenciado pelo compositor. O texto, como sabemos, é quem comanda este tipo de ópera. E esta é uma ária que reflete os conflitos de Damira e sua existência como rainha. Como o compositor coloca em música esse texto? Nessa ária “A A”, a grande pergunta existencial é feita em cinco versos, com uma “coda” como vimos acima. A primeira frase é repetida duas vezes. A repetição de palavras iniciais de um verso, ou anáfora, é um dispositivo retórico utilizado para enfatizar seu significado no texto. São figuras muito úteis para o compositor explorar musicalmente, e por sua vez, proporciona à cantora/atriz uma exploração dramática muito expressiva. Do ponto de vista do compositor, ele cria um crescendo dramático, pois repete as mesmas palavras iniciais *che mi giova* com motivo repetido uma quinta (compasso 12) e pela terceira vez, uma oitava acima (compasso 14); a insistência na segunda menos descendente ao final destes motivos criam o efeito semelhante a um suspiro, especialmente quando o motivo vem seguido de uma pausa (compassos 7 a 14). A escrita expressiva exigia a

interpretação de uma cantora igualmente expressiva e experiente como Anna Renzi. Vide FIGURA 30.

FIGURA 300 – PRIMEIRO VERSO DE *CHE MI GIOVA ESSER REGINA*

The musical score for the first verse of "CHE MI GIOVA ESSER REGINA" is presented in two systems. The first system covers measures 7 to 12, and the second system covers measures 13 to 18. The score is written for Violin I, Violin II, Damira (soprano), and Bass (BC). The Damira part has lyrics: "Che, che mi gio - va es - ser Re - gi - na, che, che mi". The BC part has lyrics: "gio - va, che mi gio - va es - ser Re - gi - na se ne -". The score includes measures 7 through 12. A large circle highlights the first note of the Damira part, "Che,". A long horizontal arrow spans the duration of the lyrics from "gio - va" to "se ne -".

FONTE: Autoria nossa (2020).

LEGENDA: A melodia obtém um valor dramático.

Para ser bem executado, o controle vocal deve ser grande e o tipo de escrita evidencia que Anna Renzi possuía técnica exemplar; o timbre vocálico de cada sílaba, sustentada por cada vogal, correspondeu às zonas específica dos formantes, seguindo com o trabalho muscular a cada nota progressivamente. De acordo com Dinville “os formantes são frequências que servem para determinar o timbre” (DINVILLE, 1993, p.33). Os diferentes formantes serão distribuídos de tal forma que, ao sair dos lábios, a voz possua uma acústica que corresponda à do cantor. Dinville admite que

A voz cantada comporta vários formantes: F1, na parte posterior entre 250 a 700 Hz e F2, na cavidade bucal, de 700 a 2.500 Hz. O formante do canto é situado acima do véu palatino entre 2.800 a 2.900 Hz para os homens e 3.200 Hz para as mulheres (DINVILLE, 1993, p.33).

Devemos considerar a necessidade, desde as notas graves, da preparação para quando a cantora, Anna Renzi em nosso caso, tenha de ascender para as notas agudas, para que não haja uma modificação súbita da técnica, especificamente, ajustes abruptos do trato vocal (tais como a mobilidade da mandíbula, contração da língua etc) o que poderia criar obstáculo no conjunto de músculos que relacionados entre si, regem uma boa conduta vocal. Em termos técnicos, é preciso ter um aumento de volume das cavidades supra-laríngeas para uma transmissão de uma nota à outra, difícil de realizar. A escrita evidencia mais uma vez que Renzi possuía excelente técnica, o que condiz com muitas das críticas elogiosas que recebeu sobre sua performance, por parte de Benedetto Ferrari, um dos integrantes da *Accademia degli Incogniti*, como vemos abaixo:

[...] É Anna quem vem aqui, suas margens azuis, para conquistar com sua beleza V<sup>a</sup> deusa do amor; tendo definido o mundo em chamas com seus lindos olhos, agora cabe a ela queimar a região das ondas a cinzas. Escreva, Destino, em seus anais eternos, que as suaves harmonias amadas de Anna rivalizam os imortais e nos deleitam. Quem já viu maravilhas mais raras? Anjos belos com pés em madeira de abeto frágil; a melodia do céu desceu ao mar<sup>112</sup> (FERRARI, 1644, p. 28. Tradução nossa).

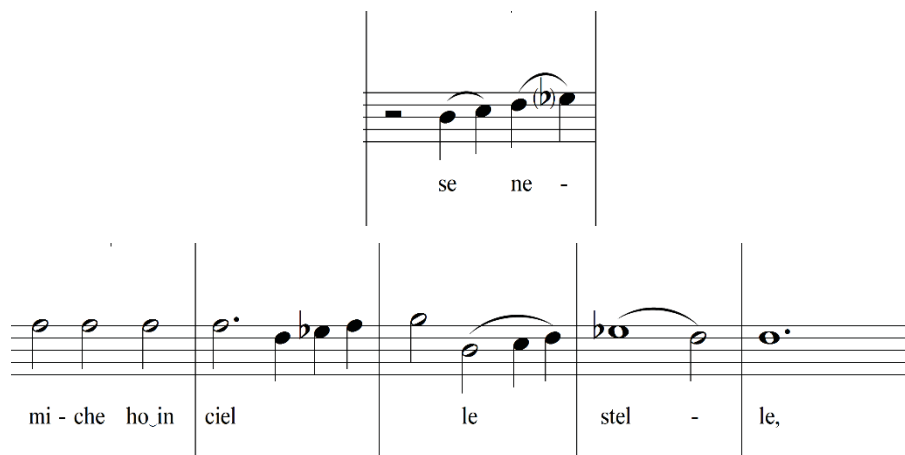
Ao final do primeiro verso, a cantora não pode ainda relaxar a tonicidade muscular e deve manter a intensidade do fraseado musical, quando chega o segundo verso: *se nemiche ho in ciel le stelle*. Este começa por grau conjunto, surgem alguns acidentes não tão óbvios sonoramente e a repetição de sílabas articuladas numa mesma nota (compassos 18 e 19). Logo em seguida, surge mais uma pequena elevação em grau conjunto em direção à nota mais aguda da frase, para um salto descendente de 6<sup>a</sup> maior (compasso 21), criando bastante dificuldade para a

---

<sup>112</sup> *Anna è, ch'a` vincer di belta` ne viene, La vostra Dea d'Amore, cerulee sponde; Co' begli occhi arso il mondo, hor le conviene Incenerire la region de l'onde. Scrivi destino ne gli eterni annali, Che d'Anna l'armonie soavi, e care Concorron nel bear con gl'Immortali. Chi meraviglie mai vide piu` rare? Calcan gli Angioli belli Abeti frali, La melodia del Ciel scesa è nel mare.*

execução; neste ponto, a cantora também não poderá deixar transparecer um corte abrupto do sopro e do mecanismo interno do trato vocal (vide FIGURA 31).

FIGURA 311 – RECORTES DOS COMPASSOS 18 A 23.

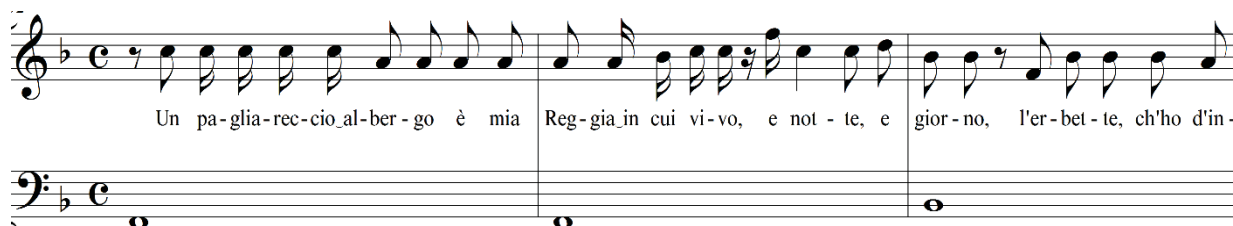


FONTE: Nossa autoria (2020).

LEGENDA: Recortes dos compassos 18 a 23 da primeira ária de Damira. Dificuldade de execução para a cantora.

Um cantor quando sai do ápice de uma nota aguda para uma súbita nota grave, pode perder a noção tanto da afinação quando do ajuste adequado dos articulados sem perder a qualidade também dramática do afeto pretendido. Somente um compositor que conhecesse a eficácia de Anna Renzi, escreveria algo desta natureza de dificuldade. Podemos comprovar o fato com a primeira frase do recitativo: o compositor descreve musicalmente e com precisão os acentos do verso, acentua a segunda sílaba de **albergo** pelo salto descendente de terça (compasso 52) após a repetição da mesma nota nas palavras *um pagliareccio al...*; logo busca enfatizar, pelo salto descendente de quarta as palavras **notte** (compasso 52), e, recaindo por meio de uma terça descendente, a palavra **giorno** (compasso 54). Vide FIGURA 32.

FIGURA 322 – UN PAGLIARECCIO ALBERGO È MIA REGGIA IN CUI VIVO, E NOTTE, E GIORNO



FONTE: Autoria nossa (2020).

LEGENDA: Recorte dos compassos 52 a 54.

O recitativo, especialmente no século XVII, permite à cantora usar o tempo da fala e não o tempo da música, mesmo que tenha sido fixado pela agógica. O *stile concitato*<sup>113</sup> usado no recitativo é regido pela parte dramática, o que dará movimento a partir do que se infere das palavras. O recitativo, ou essa “fala cantada” exige uma cantora muito experiente e com grande capacidade dramática excepcional, pois recitativos podem se tornar extremamente desinteressantes ou enfadonhos se a cantora não for uma boa atriz, capaz de falar um texto expressivamente, antes mesmo de cantar. Neste momento vemos a escrita de um compositor delineada pela técnica da cantora que almeja para sua interpretação.

A partir do compasso 52, encontramos muitas notas repetidas. Podemos notar que a cada retomada de grupo de notas repetidas, têm-se saltos de terças, quartas e quintas – tanto descendentes quanto ascendentes. Novamente percebemos que nos compassos 56 e 57, há uma diferença de tessitura que vai do ré 3 ao sol 4, nas palavras *notturmo* e *le fiammeggianti*. Para esta escala, o compositor praticamente utilizou quase toda a extensão do soprano, ela cantava de um dó 3 a um sib 4, fato que não era normal das cantoras possuírem na época, e ainda mais serem usadas numa peça – conduzindo a frase como fogos de artifício (quase uma tradução de *le fiammeggianti stelle*, em uma intenção de representação mimética da palavra pela música. Possivelmente o compositor escreveu para Anna Renzi, explorando quase toda a sua extensão vocal, sem preocupar-se com os registros como conhecemos hoje (soprano, *mezzosoprano* etc.); sua execução teria certamente respeitado o colorido exato das sonoridades vocais, sem modificar o timbre e com alcance sem esforço.

Notemos o salto de quinta diminuta (compasso 57) que não é de fácil execução, e em seguida cabe à voz executar a modulação sem a preparação do baixo. Para fazer esta frase ela deve ter regulado o gasto de ar depois da explosão da palavra *fiammeggianti*, com notas mais sustentadas e com maior valor na palavra *stelle* (compassos 58 e 59). Para executar bem esta frase, ela teria regulado a pressão

---

<sup>113</sup> Conhecido como estilo agitado. Foi desenvolvido por Claudio Monteverdi no período barroco, para se ter o efeito, p.e. com notas repetidas, símbolos de agitação ou raiva.



expiratória com a correta manutenção do sopro. Quando as frases são mais longas, o sopro (*fiato*), deve ser bem dosado desde o seu início. Economizado, mas não retido. Vide FIGURA 33.

FIGURA 333 – E MIE FACI NOTTURNE SONO DEL CIEL LE FIAMMEGGIANTI STELLE

FONTE: Autoria nossa (2020).

LEGENDA: Recortes dos compassos 55 a 59.

Como a frase tem um movimento ascendente, quer dizer, vai de uma nota mais grave para uma nota mais aguda e esta nota também repetida, o gasto de ar é médio e a pressão aérea é mais forte. Além do aumento de pressão, Anna Renzi teria necessitado de uma progressão no alargamento da faringe e uma ascensão do lugar de ressonância, vide FIGURA 29 acima, p.106, onde vemos a linha imaginária). Isto requer uma maior atividade da musculatura costo-abdominal<sup>114</sup> e mais firmeza na região paravertebral, no caso o músculo “grande dorsal” – a cantora deve retardar o fechamento das costelas tendo uma propriocepção acurada do apoio/sustentação muscular.

Como podemos perceber, alguns trechos desta ária e recitativo, a dificuldade em realizar esta música fica comprovada pelas exigências técnicas ao acomodar os contínuos movimentos necessários à sua fonação e articulação. Somado a tais

<sup>114</sup> “costo” de intercostais: músculos que ficam entre as costelas, e que permitem sua amplitude e, abdominais: retoabdominal, transverso e oblíquos internos e externos, utilizados para a manutenção do ar durante a fonação.

dificuldades, podemos apenas imaginar a excelência resultado da performance de Anna Renzi na perfeita coordenação entre sua vasta extensão vocal e maestria das dificuldades técnicas paralelamente ao exercício da arte dramática. Desta análise pode-se entender que as decisões composicionais deram-se em função da escolha da artista para ser a intérprete específica de Damira, lembrando que todos os papéis de Anna Renzi foram concebidos para ela.

#### 8.1.1.2 Ária *Luci belle, se bramate*

QUADRO 26 – PRIMA ÁRIA DE RÓDOPE – *LUCI BELLE, SE BRAMATE* – CENA VIII

<b><i>Luci belle se bramate</i></b>	<b><i>Luzes belas, se anseiam</i></b>
<i>Luci belle se bramate</i> <i>Di saper quant'io v'adori,</i> <i>Osservatelo agl'ardori,</i> <i>Che nel sen voi mi vibrare.</i> <i>E direte, che in amarvi</i> <i>Posso struggermi ben, ma non lasciarvi.</i>	<i>Luzes belas, se anseiam</i> <i>De saber quanto eu vos adoro,</i> <i>Observais os ardores</i> <i>Que em meu peito fazeis vibrar.</i> <i>Direis, que ao vos amar</i> <i>Posso bem morrer, mas não vos deixar.</i>

FONTE: P. 43 do testemunho de Veneza e p. 90 do testemunho de Nápoles, do arquivo digitalizado (1657). Primeira aparição de Ródope no Primeiro Ato, quando ela está em seus aposentos.

QUADRO 27 – ESCANSÃO DA PRIMA ÁRIA DE RÓDOPE – *LUCI BELLE, SE BRAMATE* – CENA VIII

<b><i>Luci belle se bramate</i></b>	<b>Sílabas Poéticas</b>	<b>Rimas</b>
<i>Lu/ci/ <u>be</u>l/le/ se/ bra/<u>ma</u>/te</i>	8	a
<i>Di/ sa/<u>per</u>/ quan/t'io/ v'a/<u>do</u>/ri,</i>	8	b
<i>Os/ser/<u>va</u>/te/lo _a/<u>gl</u>'ar/<u>do</u>/ri,</i>	8	b
<i>Che/ nel/ <u>sen</u>/ voi/ mi/ vi/<u>bra</u>/te.</i>	8	a
<i>E/ di/<u>re</u>/te,/ che _i/n a/<u>mar</u>/vi</i>	8	c
<i>Pos/so/ <u>strug</u>/ger/mi/ <u>ben</u>,/ ma/ non/ las/<u>ciar</u>/vi.</i>	11	D

FONTE: Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani – *Le fortune di Rodope e Damira* (1657).

QUADRO 28 – VARIANTES NA ESTRUTURA DA ÁRIA *LUCI BELLE, CHE BRAMATE* – PARTITURAS MANUSCRITA E TRANSCRITA

<b>Cena VIII – <i>Luci belle, che bramate</i> ABB com recitativo, sem introdução</b>	<b>Partitura Manuscrita<sup>115</sup> It.IV,450(=9974)</b>	<b>Partitura Transcrita (Notação moderna)</b>
<i>Luci belle</i> , tema A	5 ½ compassos	11 compassos
<i>Osservatelo agl'ardori</i> , tema B	5 ½ compassos	11 compassos
<i>Osservatelo agl'ardori</i> , tema B'	6 compassos	11 compassos

<sup>115</sup> Para ver fac-símile do testemunho da partitura manuscrita, vide Capítulo 7, Figuras 13 e 14, pp. 85-86.

<b>Cena VIII – <i>Luci belle, che bramate</i> ABB com recitativo, sem introdução</b>	<b>Partitura Manuscrita<sup>115</sup> It.IV,450(=9974)</b>	<b>Partitura Transcrita (Notação moderna)</b>
<i>E direte, che in amarvi,</i> recitativo	3 compassos	8 compassos
<i>Posso struggermi ben</i> , tema C	5 compassos	5 compassos
<i>Posso struggermi ben</i> , tema C'	5 compassos	5 compassos
Coda instrumental	5 compassos em Sib	5 compassos

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

Vejamos agora a partitura da *aria di sortita* da personagem Ródope, Cena VIII, do Ato I, da ópera *Le fortune di Rodope e Damira*.

FIGURA 344 – ÁRIA *LUCI BELLE, CHE BRAMATE* – PÁGINA 1

## Scena VIII

### Rodope

The musical score is written for two parts: Rodope (soprano) and BC (bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Italian and are spread across five systems of music.

**System 1:**

Rodope: Lu - ci bel - le, se bra - ma - te di sa - per  
 BC: (bass line)

**System 2:**

Rodope: di sa - per quan - t'i - o v'a - do - ri, os - ser -  
 BC: (bass line)

**System 3:**

Rodope: va - te - lo a - gl'ar - do - ri, che nel sen, che nel  
 BC: (bass line)

**System 4:**

Rodope: sen voi mi vi - bra te, os - ser - va - te - lo a - gl'ar -  
 BC: (bass line)

**System 5:**

Rodope: do - ri, che nel sen, che nel sen voi mi vi -  
 BC: (bass line)

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato. Revisão Massimiliano Carraro.

FIGURA 355 – ÁRIA *LUCI BELLE, CHE BRAMATE* – PÁGINA 2

Scena VIII

**System 1 (Measures 2-32):** Rodope (Soprano) and BC (Bass) parts. Lyrics: bra - te. E di - re - te, e di - re - te, che in a - mar -

**System 2 (Measures 36-38):** Rodope (Soprano) and BC (Bass) parts. Lyrics: vi pos - so strug - ger - mi ben, pos - so strug - ger - mi

**System 3 (Measures 39-42):** Rodope (Soprano) and BC (Bass) parts. Lyrics: ben, ma non las - ciar - vi. Pos - so strug - ger - mi

**System 4 (Measures 43-46):** Rodope (Soprano) and BC (Bass) parts. Lyrics: ben, pos - so strug - ger - mi ben, ma non las - ciar - vi.

**System 5 (Measures 47-50):** Vln. I, Vln. II, and BC parts. No lyrics.

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato. Revisão Massimiliano Carraro.

Esta ária possui forma estrófica de seis linhas (versos) com ritornelo ao final. Os versos 3 (*Osservatelo agl'ardori*) e 4 (*Che nel sen voi mi vibrare*) são estendidos (alguns trechos da frase se repetem e tornam a frase prolongada). No testemunho de Veneza não existe a segunda estrofe como no testemunho manuscrito de Nápoles.

A ária descreve um anseio de amor simples e contemplativo. O conteúdo específico expressivo não é de langor e de dramaticidade; não há a presença de desespero ou paixão esmagadora como na ária de Damira (como podemos ver na Cena V). Para a personagem de Ródope, Ziani possivelmente teve à disposição uma cantora com uma boa aparência, entonada ao cantar. Costa cita Günsberg que escreve sobre as personagens femininas na comédia italiana:

A influência da comédia latina na criação dos papéis femininos da comédia renascentista italiana é considerável, como pode ser visto nos quatro tipos de serva (*ancilla, nutrix*), cortesã (*meretrix*), matrona e jovem (*virgo, puella*)<sup>116</sup>(COSTA, 2008, p.3 apud GÜNSBERG, 1997, p.9. Tradução nossa).

Sabemos que, a escolha de cantoras para papéis principais passavam também pelo critério de aparência, como temos o relato de 1621 de Del Monaco que escreve sobre as preliminares de cada representação e sobre a comercialização sexual (podemos pensar na cortesã Ródope) que precisava do “*justo physique du rôle*”

Então eles vão à procura das mulheres mais bonitas, cobrem-nas com roupas bonitas, pintam-nas com um cosmético de antimônio<sup>117</sup> e de vermelho escuro, inventam suas palavras para dar uma sensação de suavidade, seus gestos para produzir lascívia, os acenos para torná-las imprudentes [ ...]; e tudo isso porque eles sabem que a multidão incauta é fascinada por esses artifícios<sup>118</sup> (TESSARI, 2013 apud DEL MONACO, 1621, p.210).

No testemunho impresso do libreto de 1657 de *Le fortune di Rodope e Damira* consta o nome do soprano Ana Maria Volea para a primeira representação personificando Ródope. De acordo com Glixon, Anna M. Volea era filha de um músico de câmara chamado Giacomo Volea e era de Turim (GLIXON e GLIXON, p. 185).

<sup>116</sup> *L'influenza della commedia latina nella creazione dei ruoli femminili della commedia rinascimentale italiana è considerevole, come si constata nei quattro tipi della serva (ancilla, nutrix), della cortigiana (meretrix), della matrona e della giovane (virgo, puella).*

<sup>117</sup> Na verdade, o autor usou o termo *belletto di antimonio*, que era um cosmético/ maquiagem usado para deixar os olhos parecerem maiores e utilizado já em tempo bíblico (vide Jeremias 4:50).

<sup>118</sup> *Perciò vanno alla ricerca delle donne più belle, le ricoprano di belle vesti, le dipingono con belletto di antimonio e di rosso carico, congegnano le loro parole per dare una sensazione di mollezza, i loro gesti per produrre lascívia, i cenni per renderle impudenti [...]; e tutto questo perché fanno che la folla incauta si lascia affascinare da tali espedienti*



A condução melódica ou motívica é dada quase sempre por grau conjunto o que facilita a execução vocal para a cantora, com alguns saltos de terças e quartas. Vide FIGURA 36.

FIGURA 366 – *LUCI BELLE, SE BRAMATE* – PRIMEIRA ÁRIA DE RÓDOPE

The image shows a musical score for two staves: Rodope (soprano) and BC (bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody for Rodope consists of eighth and quarter notes, mostly moving by step (conjunct motion). The lyrics are: "Lu - ci bel - le, se bra - ma - te di sa - per di sa -". The BC staff provides a simple harmonic accompaniment with half notes and quarter notes.

FONTE: Nossa autoria (2020).

LEGENDA: Motivo vocal em grau conjunto e saltos de terça e quarta. Recorte dos compassos 1 ao 7.

E a seguir temos uma retomada motívica dentro dos graus de ambientação harmônica esperada (como na “dominante”, no compasso 12). Vide FIGURA 37

FIGURA 377 – *LUCI BELLE, SE BRAMATE* – PRIMEIRA ÁRIA DE RÓDOPE

The image shows a musical score for two staves: Rodope (soprano) and BC (bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody for Rodope continues with eighth and quarter notes. The lyrics are: "os - ser - va - te - lo a - gl'ar -". The BC staff provides a simple harmonic accompaniment with half notes and quarter notes.

FONTE: Nossa autoria (2020). Recorte dos compassos 12 a 14.

No compasso 34 aparece uma ideia que será recorrente na ópera; alguns saltos de 5ª, em compasso quaternário, que poderá ser notada na segunda ária de Damira: *Mura care, e adorate*, (no subcapítulo 8.1.1.4) - a outra personagem que foi interpretada por Anna Renzi (vide FIGURA 38).

FIGURA 388 – *LUCI BELLE, SE BRAMATE* – PRIMEIRA ÁRIA DE RÓDOPE



FONTE: Nossa autoria (2020).

LEGENDA: Recorte dos compassos 34 a 36.

### 8.1.1.3 Ária *Chi d'amor non sa i contenti*

QUADRO 29 – TRADUÇÃO – SEGUNDA ÁRIA DE RÓDOPE – *CHI D'AMOR NON SA I CONTENTI* – CENA XII

<i>Chi d'amor non sa i contenti</i>	Quem de amor não sabe os satisfeitos
<i>Chi d'amor non sa i contenti, Lo domandi a questo cor, Che dirà pene, e tormenti, Crudi affanni, e fiere noie Son le gioie Di quel cieco traditor. Chi d'amor non sà i contenti Lo domandi a questo cor.</i>	Sobre amor não conhecem os contentes, Que perguntem a este coração, que irá contar as dores, e tormentos. Cruéis aflições, e ferozes angústias são as alegrias daquele traidor cego. Sobre amor não conhecem os contentes, Que perguntem a este coração,

FONTE: Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani – *Le fortune di Rodope e Damira* (1657).

QUADRO 30 – ESCANSÃO – SEGUNDA ÁRIA DE RÓDOPE – *CHI D'AMOR NON SA I CONTENTI* – CENA XII

<i>Chi d'amor non sa i contenti,</i>	Sílabas Poéticas	Rimas
Chi/ d'a/ <u>mor</u> / non/ sa i/ con/ <u>ten</u> /ti,	8	a
Lo/ do/ <u>man</u> /di a/ que/sto/ <u>cor</u> ,	7	b
Che/ di/ <u>rà</u> / pe/ne, e/ tor/ <u>men</u> /ti,	8	a
Cru/di af/ <u>fan</u> /ni, e/ fie/re/ <u>no</u> /ie	8	c
Son/ le/ <u>gio</u> /ie Di/ quel/ cie/co/ tra/di/tor.	11	D
Chi/ d'a/ <u>mor</u> / non/ sa i/ con/ <u>ten</u> /ti	8	a
Lo/ do/ <u>man</u> /di a/ que/sto/ <u>cor</u> .	7	b

FONTE: Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani – *Le fortune di Rodope e Damira* (1657).

QUADRO 31 – MUDANÇAS DOS NÚMEROS DE COMPASSOS NA ESTRUTURA DA ÁRIA *CHI D'AMOR NON SA* – PARTITURAS MANUSCRITA E TRANSCRITA

<b>Cena XII – <i>Chi d'amor non sa</i></b>	<b>Partitura Manuscrita It.IV,450(=9974)</b>	<b>Partitura Transcrita (Notação moderna)</b>
Aria (Nº total de compassos)	14 compassos (Voz e Baixo-contínuo) <sup>119</sup>	14 compassos (Voz e Baixo-contínuo)

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020). Foi constatado que não houve mudança entre o testemunho da partitura manuscrita de Veneza e a partitura transcrita.

FIGURA 399 – ÁRIA *CHI D'AMOR NON SA*

---

<sup>119</sup> I-Nc (fol. 55v.): Em contraste com o I-Vnm, a ária possui um ritornelo. Pequenos desvios rítmicos. *Arie weist im Gegensatz zu I-Vnm ein Ritornell auf. Kleine rhythmische Abweichungen* (WOYKE, 2008, p.322).

## Scena XII

### Rodope

*Aria*

Rodope

BC

Chi d'a-mor non sa i con-ten-ti lo do-man-di a ques-to cor.

Rodope

BC

Chi d'A-mor non sa i con-ten-ti lo do-man-di a ques-to cor. Lo do-man-di a ques-to cor,

Rodope

BC

lo do-man-di a ques-to cor che di-rà pe-ne\_e tor-men-ti, crud-di,af-fan-ni,

Rodope

BC

e fie-re no-ie, son le gio-ie di quel cie-co tra-di-tor.

Rodope

BC

Di quel cie-co tra-di-tor. chi d'a-mor non sa i con-ten-ti.

[b]

Rodope

BC

Lo do-man-di a ques-to cor lo do-man-di\_a ques-to cor.

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato. Revisão de Massimiliano Carraro.

A segunda ária de Ródope aqui apresentada, tem a forma A B A' (A, A1, variação de A, B, retomada de A); é escrita por graus conjuntos, tanto no baixo quanto na voz da personagem. Por exemplo: *Chi d'amor non sa i contenti*, nos compassos 1 e 2<sup>120</sup>, Ródope canta: “ré, ré, ré, mi, fá, sol, fá, mi, ré, dó, si”, e na segunda frase (compassos 3 e 4) *lo domandi a questo cor*: “fá, sol, mi, ré, ré, ré, si, lá, si, dó, ré” (vide FIGURA 40).

FIGURA 40 – RECORTE DOS COMPASSOS 1 AO 4 DA ÁRIA *CHI D'AMOR NON SA*

The musical score for the aria 'Chi d'amor non sa i contenti' is presented in two systems. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3 and 4. The melody is written in a treble clef for the voice (Ródope) and a bass clef for the basso continuo (BC). The time signature is 12/8. The melody is a descending scale, with red brackets highlighting the first and second phrases. The lyrics are: 'Chi d'a-mor non sa i con-ten - ti lo do-man - di a ques - to cor.' The score is divided into two systems, each with a measure number (1, 2, 3, 4) above the first measure of the system.

FONTE: Autoria nossa (2020).

Esta figura de graus conjuntos descendentes<sup>121</sup> pode demonstrar a dor da personagem (que pode ser fingida). A escala descendente salta uma sétima (FIGURA acima, compassos 2 e 4), como se fosse continuar em graus conjuntos, quando não tem como continuar pois a nota posterior será muito grave. Na voz de Ródope, a escala descendente não segue como na linha de baixo tão a longo, como uma escala não finda, mas também se faz por grau conjunto, com alguns saltos de terça e alguns pequenos grupos de notas com articulação um pouco mais rápida, como podemos ver nos dois primeiros versos (compassos 1 e 2). Relacionando os motivos, percebemos a repetição entre compassos 1 e 3 e compassos 2 e 4. Como sabemos, nesta época

<sup>120</sup> Como a ária faz parte da Cena XII, no Capítulo 9 a cena estará inteira, o que faz que os números de compasso sejam diferentes. Por exemplo: compassos 1 e 2 que são mostrados neste exemplo do capítulo 8.3., serão os compassos 29 e 30 do capítulo 9.

<sup>121</sup> Por exemplo: Notas dos primeiros dois compassos: sol, fá, mi, ré, do, si, lá, sol, fá etc.

a ária não tinha caráter central mas era uma exacerbação do afeto que estava contido no recitativo anterior. Isto comprova a ideia de que o que acontece antes da ária é importante para determinar o afeto da mesma.

No recitativo, Lerino que é pajem de Ródope, aconselha-a de cantar e acompanhar-se ao instrumento antes que chegue o rei Creonte, pois ela está atormentada: seu verdadeiro amor, Nigrane, foi exilado pelo rei. O seu canto acompanhado por ela mesma será o conforto aos seus tormentos. A música será um instrumento de cura, como podemos ver a seguir:

Sentando sobre penas<sup>122</sup>  
 Temperar<sup>123</sup> quero sim antes que ele venha,  
 com a harmonia dos instrumentos musicais  
 a amargura dos meus tormentos<sup>124</sup> (AURELI, 1657, p. 30. Tradução nossa).

Essa é a parte verdadeira do seu canto. Por outro lado, se ela fizer com que Creonte escute o seu canto, ela fará com que o rei se apaixone (o que pode ser um caminho para ajudar no caso de seu amor secreto). Essa será a parte fingida do seu canto – esta dualidade entre o verdadeiro e o fingido é encontrada frequentemente na literatura e ópera do século XVII. No próximo recitativo, Lerino diz que ouve Creonte chegar e que Ródope deve agir com astúcia, e ela responde que fingirá tristeza, como podemos ver nas frases a seguir traduzidas e adaptadas para exemplo do afeto:

LERINO: Escuto alguém: é Creonte, a te, Senhora: **tens** a astúcia pronta.  
 RÓDOPE: Lá fingirei que estou triste.  
 LERINO: Ó, [está] bem.  
 RÓDOPE: Pesarosa <sup>125</sup> (AURELI, 1657, p.31. Tradução nossa).

Não há na ária<sup>126</sup> grandes dificuldades vocais, mas nota-se que possivelmente o soprano que interpretou a personagem Ródope havia em seu caráter vocal maior

---

<sup>122</sup> Sentando sem tranquilidade, como que pisando em ovos.

<sup>123</sup> Temperar no sentido de tornar menos amargo o tormento que ela sente. Para entender-se melhor deve trocar a ordem das frases: Temperar a amargura dos meus tormentos com a harmonia dos instrumentos musicais antes que ele venha (ou chegue). No caso, o rei Creonte.

<sup>124</sup> *Sù le piume sedendo, Temprar vò sin, ch'ei giunge, Con l'armonia de' musici stromenti, L'amaro à miei tormenti.*

<sup>125</sup> LERINO: *Sento gente: è Creonte. A te Signora: habbi l'astutie pronte.* RODOPE: *Voglio quivi appoggiata. Mesta fingermi.* LERINO: *O' bene.* RODOPE: *E adolorata.* A transcrição do libreto utilizado como referência encontra-se no Apêndice desta tese.

<sup>126</sup> A ária no testemunho I-Vnm It.IV.450 (9974) possui um *Ritornello*.



leveza da que interpretou a personagem Damira. A tessitura desta ária é predominante mais aguda, sendo na região da passagem (geralmente entre as notas fá 3 a fá 4) de um soprano. Infelizmente não temos referências além das que relatou Glixon, como vimos acima. Possivelmente não há tanta documentação sobre ela justamente por não ter marcado tão fortemente a cena operística veneziana do período, como é o caso extraordinário de Anna Renzi. Ao colocarmos lado a lado as árias destinadas às duas cantoras, podemos perceber claramente o quanto o compositor deve ter pensado especificamente na voz e na capacidade dramática de Renzi.

#### 8.1.1.4 Ária *Mura adorate, e care*

QUADRO 32 – TRADUÇÃO – SEGUNDA ÁRIA DE DAMIRA – *MURA ADORATE, E CARE* – CENA XVII

<b><i>Mura adorate, e care,</i></b>	<b><i>Paredes adoradas, e caras,</i></b>
<i>Mura adorate, e care, Che foste già di mia grandezza il seggio Di mie sventure amare Tragica scena fatte or vi riveggio. Pazienza così vâ', sempre vicine All'altezza d'un Tron son le rovine.</i>	<i>Paredes adoradas, e caras, fostes já da minha grandeza o lugar de minhas desventuras amargas onde se fez trágica cena, vos revejo. Paciência, assim é; sempre vizinhas À altura de um trono, estão as ruínas.</i>

FONTE: Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani – *Le fortune di Rodope e Damira* (1657).

QUADRO 33 – ESCANSÃO – SEGUNDA ÁRIA DE DAMIRA – *MURA ADORATE, E CARE* – CENA XVII

<b><i>Mura, Mura adorate, e care,</i></b>	<b><i>Sílabas Poéticas</i></b>	<b><i>Rimas</i></b>
<i>Mu/ra a/do/ra/te, e/ ca/re,</i>	7	a
<i>Che/ fos/te/ già/ di/ mia/ gran/dez/za il/seg/gio</i>	11	B
<i>Di/ mie/ sven/tu/re a/ma/re</i>	7	a
<i>Tra/gi/ca/ sce/na/ fat/te _or/ vi/ ri/veg/gio.</i>	11	c
<i>Pa/zien/za/ co/si/ vâ',/ sem/pre/ vi/ci/ne</i>	11	D
<i>Al/l'al/tez/za/ d'un/ Tron/ son/ le/ ro/vi/ne.</i>	11	D

FONTE: Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani – *Le fortune di Rodope e Damira* (1657).

QUADRO 34 – MUDANÇAS DOS NÚMEROS DE COMPASSOS NA ESTRUTURA DA ÁRIA *MURA ADORATE, E CARE* – PARTITURAS MANUSCRITA E TRANSCRITA

<b>Cena XVII</b> <b><i>Mura adorate, e care</i></b> <sup>127</sup>	<b>Partitura Manuscrita</b> <b>It.IV,450(=9974)</b>	<b>Partitura Transcrita</b> <b>(Notação moderna)</b>
Introdução – Sol menor, em 3/2	3 compassos (Violinos I e II, Baixo-contínuo)	6 compassos
<i>Mura</i> , Recitativo (C)	1 compasso	1 compasso
<i>Mura adorate, e care</i> (3/4)	23 compassos	32 compassos
<i>Pazienza</i> (C)	15 compassos	15 compassos
Ritornelo instrumental	8 compassos	8 compassos

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

FIGURA 41 – ÁRIA *MURA ADORATE, E CARE* – PÁGINA 1

---

<sup>127</sup> De acordo com Woyke, o testemunho da partitura de Modena – I-MOe (fol.51r): *Apri e legge la lettera di Nigrane, Apri la lettera di Brenno e legge*. Depois de *trovo in corte*, têm-se um recitativo adicional de Nigrane – *Ah, non sia ver* – e uma ária adicional com ritornello de Brenno – *O rigor di stella pia* (WOYKE, 2008, p.323).

## Scena XVII

### Damira

Damira

Mu - ra, Mu - ra\_a - do - ra - te, e ca -

BC

5

Damira

re, che fos - te già di mia gran - dez -

BC

13

Damira

za il seg - gio

BC

20

Damira

di mie sven - tu - re a - ma - re tra - gi - ca sce - na fat - te or -

BC

28

Damira

vi ri - veg - gio or vi ri - veg - gio.

BC

34

Damira

Pa - zien - za, co - sì va; co - sì va. Pa - zien - za,

BC

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato. Revisão de Massimiliano Carraro.

FIGURA 42 – ÁRIA MURA ADORATE, E CARE – PÁGINA 2

Scena XVII

**System 1 (Measures 38-41):**

Damira: *co-si va, co - si va. Sem-pre, sem - pre vi ci - ne all' al - tez - za d'un*

BC: (Basso Continuo accompaniment)

**System 2 (Measures 42-44):**

Damira: *Tron son le ro - vi - ne. All' al - tez - za d'un Tron son*

BC: (Basso Continuo accompaniment)

**System 3 (Measures 45-48):**

Damira: *le ro - vi - ne, all' al - tez - za d'un Tron son le ro - vi - ne.*

BC: (Basso Continuo accompaniment)

**System 4 (Measures 49-53):**

Vln. I: (Violin I part)

Vln. II: (Violin II part)

BC: (Basso Continuo accompaniment)

**System 5 (Measures 54-57):**

Vln. I: (Violin I part)

Vln. II: (Violin II part)

BC: (Basso Continuo accompaniment)

FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020).

LEGENDA: Copista Gilmar Bonato. Revisão de Massimiliano Carraro.

Na cena XVII, Damira está voltando à corte como convidada do rei por intermédio de Bato, que salvou o rei da morte. Ela está para ser apresentada no reino onde ela própria habitava como rainha, tendo sido esposa do rei. Damira reconhece o ambiente e vê algumas pinturas feitas em sua memória e ao acidente que pretensamente a fez morrer afogada no rio Nilo.

Trata-se de uma ária breve com um recitativo de um compasso, e este compasso seria um lugar apropriado para a realização de uma cadência, como era hábito na época<sup>128</sup>, e pela capacidade da cantora. Como sabemos, o papel foi representado por Anna Renzi, que não deixaria passar a oportunidade de explorar e demonstrar suas capacidades técnicas<sup>129</sup>. O ritornelo instrumental (compassos 49 a 56) deve ter sido executado antes e depois da ária no período da representação.<sup>130</sup> Em termos de representação musical da ação, o compositor usa no baixo escalas ascendentes e descendentes “mi, fá sustenido, sol sustenido, lá, si, dó”, (vide compassos 2 a 5), com saltos de oitava entrecortando a escala. Há uma concepção harmônica complexa e baseada sobretudo na linha do baixo; Damira, ainda como falsa Fidalba, está caminhando, indo de encontro ao seu antigo reino, assim o movimento de sua caminhada pode estar representado por estas escalas com seus saltos de oitava. Podemos perceber que não há uma melodia fácil de se recordar. O compositor se baseia sobre o efeito das palavras, e é isso que dá sentido a toda a ária: o baixo que ascende e descende.

Vejamos a FIGURA 43, o primeiro compasso na palavra *Mura*, que é uma espécie de recitativo em tempo quaternário. Como podemos perceber em outros exemplos da ópera, os recitativos estavam em compasso quaternário. A palavra *Mura* está escrita em uma linha descendente, sobre as notas “mi, ré, dó sustenido, si” (compasso 1). Lembremo-nos que a figura de quatro notas descendentes estava já assimilada como um emblema do lamento, embora aparecesse normalmente na linha

---

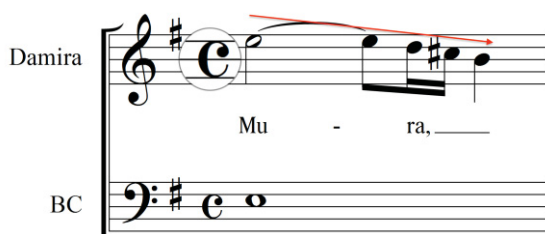
<sup>128</sup> Tratados de canto do século XVII indicam a execução de ornamentação, ou *passagi* especialmente nas cadências. Um dos documentos de época mais importantes que esclarecem esta prática está na introdução do tratado de Giulio Caccini, *Le Nuove musiche* [trecho] Florença, 1600.

<sup>129</sup> O mesmo pode ser visto na Cena 17, do Ato I, onde além da modificação do início da ária *Mura adorata*, a estrutura foi alterada (WOYKE, 2008, p.118).

<sup>130</sup> No manuscrito I-Nc 33.6.6 e I-Vnm It.IV.450 (9974) foi listada as partes A e B da ária na Cena 17, do Ato I, seguida pelo Ritornello. Em I-MOe F. 1301, a ária foi listada como parte A, depois o ritornello, depois a parte B, depois o ritornello “da capo”, na parte do baixo contínuo (WOYKE, 2008, p.118).

do baixo. Deste modo, as quatro notas descendentes remetem à tristeza da personagem. Ela se recorda do acidente que o esposo a fez sofrer tentando matá-la.

FIGURA 440– RECORTE DO COMPASSO 1 DA ÁRIA *MURA ADORATE, E CARE*



FONTE: Autoria nossa (2020). A palavra *Mura* descendente, notas “mi, ré, dó, si”. Compasso quaternário.

Antes de a personagem Damira atacar a palavra *Mura*, possivelmente foi tocado o ritornelo, como dissemos acima, de modo a criar um novo ambiente harmônico. A cena anterior conta com um recitativo terminando em dó maior, entre Creonte, o rei, Nigrane e Breno, no qual o rei descobre que sua amante Ródope também é admirada e possivelmente amante dos outros dois homens. A revelação se dá por meio de uma carta, uma cena que já se estabelecera como uma convenção das óperas do Seiscento italiano. Em termos de execução, temos (verbo) uma simples palavra mas emitida de modo muito ligada (*legato*): *mura*. Quando se faz um *legato*, o som começa sem interrupção, antes que termine o outro, a pronúncia é o ponto de encontro. Ligar significa “passar de um som a um outro sem interromper o fluxo do sopro, é concentrar a atenção no momento da passagem de um som ao outro, de uma sílaba à outra”<sup>131</sup> (NERI, 2019, p. 88. Tradução nossa).

A frase de Damira continua: *Mura adorate, e care*. O compositor a faz cantar sobre a palavra *care*, um vocalize madrigalístico segundo suas possibilidades canoras, inclusive com um vigoroso controle aéreo pois a frase é longa, como podemos ver nos compassos 4 e 5 da ária (vide FIGURA 44).

<sup>131</sup> *Passare da un suono ad un altro senza interrompere il flusso del fiato, concentrare l'attenzione sul momento del passaggio da un suono ad un altro, da una sillaba all'altra.*



FIGURA 44 – RECORTE DOS COMPASSOS 4 A 7, DA ÁRIA *MURA ADORATE, E CARE*.  
PALAVRA *CARE* (MADRIGALISMO)



FONTE: Autoria nossa (2020). Recorte somente da parte vocal.

No compasso 5, podemos perceber um salto de 9ª, o que não é usual nas árias deste período – mais uma vez percebemos a ciência do compositor Ziani das qualidades da intérprete de Damira. Há grande dificuldade em emitir tal salto pois a intérprete deve ter uma grande percepção do corpo, sobretudo da respiração, antecipando com o pensamento o salto ascendente, ativando os músculos abdominais e cavidades supra-glóticas antes do agudo e ainda continuar com a frase com esta segunda maior ascendente e sustentada (compassos 6 e 7). Antonella Neri tem uma frase que ajuda a entender: deve-se “cantar o início de um vocalize pensando no agudo que virá”<sup>132</sup> (NERI, 2019, p.47. Tradução nossa).

A seguir, sobre a palavra *grandezza*, temos a presença de outro madrigalismo, na frase *che foste già di mia grandezza* (VIDE FIGURA 47). Podemos perceber que sempre sobre uma palavra mais em evidência, Ziani se utiliza deste código para dar um sentido mais importante ou mesmo outra possibilidade sonora a ela – podendo exprimir um afeto ou sentimento humano diverso. A seguir, *amare* é a palavra fundamental do verso *di mie sventure amare*, a qual é expressa por uma linha ascendente que perfaz uma quinta diminuta; logo o compositor termina a primeira parte da ária com *tragica scena fatte or vi riveggio*, ainda usando o efeito mimético na expressão *vi riveggio* quando fez uma repetição desta parte do verso.

FIGURA 45 – RECORTE DOS COMPASSOS 11 A 15, DA ÁRIA *MURA ADORATE, E CARE*.  
PALAVRA *GRANDEZZA* (MADRIGALISMO)



<sup>132</sup> *Cantare l'inizio di un vocalizo pensando all'acuto che verrà.*

FONTE: Autoria nossa (2020).

No compasso 12, se vê um modelo motivico, até arquitetônico que se inicia com a nota sol “sol, fa, mi, ré, fá mi, ré, dó, si, ré, dó, dó, si, lá, ré, si, sol” completa com os acidentes que estiverem presentes em cada nota, terminando no compasso 15. Não é a expressividade da melodia por grau conjunto que está em jogo, mas sim a sensação de grandeza que está presente com a própria palavra cantada (*grandezza*), como se fosse uma escadaria. A imagem remete ao lugar que ela está revisitando, sua antiga casa, o palácio.

Na segunda parte da ária percebemos como a personagem Damira reage ao rever este lugar conhecido e querido. A reação esperada da personagem seria vermos ela se enraivecer, no entanto, ela começa com a expressão *Pazienza* (paciência) e o compositor resolve com o usual sistema de escalas ascendentes e descendentes no baixo; *così va; così va* (assim é; assim é) com pausas, entre as palavras, sempre entre o caminhar inexorável do baixo, como a personagem, que se aproxima de seu destino e se depara com o fato de não pode fazer nada (vide FIGURA 46).

FIGURA 46 – SEGUNDA PARTE DA ÁRIA *MURA ADORATE, E CARE*.



FONTE: Autoria nossa (2020). *Pazienza, così va* – Resignação da personagem.

Para a frase *sempre vicine all'altezza d'un Tron son le rovine*, o compositor usa uma linha ascendente na frase para a chegada na palavra *Tron* (trono), que é o máximo símbolo do poder. E finalmente termina a ária com a repetição de *le rovine* com linha descendente na melodia, como se houvesse um colapso, uma representação musical na expressão “as ruínas”. Como Lentini escreveu, “a música soa da forma como as emoções sentem” (LENTINI, 2014, p.14)<sup>133</sup> (vide FIGURA 47).

<sup>133</sup> *la musica suona come le emozioni sentono.*

FIGURA 47 – SEGUNDA PARTE DA ÁRIA *MURA ADORATE, E CARE*

41

ci-ne all' al-tez - za d'un Tron son \_\_\_\_\_ le \_\_\_\_\_ ro - vi - ne. All' al - tez - za d'un Tron son \_\_\_\_\_

45

\_\_\_\_\_ le \_\_\_\_\_ ro - vi - ne, all' al - tez - za d'un Tron son \_\_\_\_\_ le \_\_\_\_\_ ro - vi - ne.

FONTE: Autoria nossa (2020).

Como podemos perceber nesta ária, o compositor usa uma série de madrigalismos nas palavras fundamentais dos versos, contando com a capacidade de improvisação cênica da cantora Anna Renzi, que combina alto desempenho na comunicação de emoções, aliado à excelente técnica, tendo a facilidade de tornar expressivas as palavras ligadas à afetividade.

## 8.2 VARIANTES E ERROS – TABELA ENTRE TESTEMUNHOS LIBRETO – MANUSCRITO

A tabela de variantes de lição foi realizada para a ópera inteira. Para esta tese foi inserida a parte do Prólogo e Primeiro Ato para demonstração.

QUADRO 35 – TABELA DE COMPARAÇÃO, TESTEMUNHO DO LIBRETO DE 1657 E TESTEMUNHO DA PARTITURA MANUSCRITA DA COLEÇÃO CONTARINI – PRÓLOGO E PRIMEIRO ATO.

	Impresso		Manuscrito	
			<i>referente ao manuscrito sem transcrição</i>	
Ato/ Cena/ Personagem	Libreto - 1657	Pág.	Partitura Veneziana - 1657	Pág.
Prólogo	intâto	11	intanto	2
	aprinssi	11	apritemi	2
	Co suoi fiati zeffiretto	11	I suoi fiati zeffiretti	2 e 3
	divin	12	sacro	6
	Himeneo sorgi ancor tû	12	Himeneo non dormir più	6
	letargi	12	letarghi	7

	scuoteti	12	scotati	8
	doviamo	13	dobiamo	11
	che à voi piace	13	che vi piace	12
	Prendi le tue catene	13	Ecco le tue catene	12
	sorti liete	14	liete sorti	12
<b>Primeiro Ato</b>				
<b>Cena I</b>				
<i>Sicandro</i>	struggendo	15	strugendo	14
	reso	15	resto (o copista depois coloca reso)	14
	Miei lumi,	15	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C. <sup>134</sup>
	Che fiumi Di pianto versate	15	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Piangete sin tanto,	15	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Ch'in mare di pianto	15	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Sommersi restate	15	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	accerbo	15	acerbo	15
	degli anni	16	degl'anni	15
	à l'Occaso	16	all'ocaso	15
<i>Bato</i>	udire	16	udir	16
<i>Sicandro</i>	freddo	16	fido	16
	sgravati ò amico	16	gravato Amico	16
	de l'incarco	16	dell'incarco	16
	spettacolo	16	spetacolo	16
	ahi	16	ai	16
<i>Bato</i>	che hai?	16	che ai?	16
	per	16	p	16
	de la	16	della	16
<i>Sicandro Tra "[...]"</i>	Quanto sciocco tu sei.	16	Não consta na partitura	N.C.
<i>Bato</i>	Toccamì il polso.	16	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Sicandro</i>	Che franetichi insano?	16	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Tu sei vivo, e sei sano.	16	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Bato</i>	Hai tu ragione, in petto	16	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	sento battermi il core,	16	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Nè sò dir se per fame, ò per timore.	16	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Sicandro</i>	che al	16	ch'al	17
	s'unisca	17	s'unischi	17
	Stelle	17	stelle	17
<b>Cena II</b>				
<i>Bato</i>	Cavaliere	17	Cavagliero	18
	guarda	17	guardia	18
	Ciel	17	ciel	18

<sup>134</sup> N.C. = Não consta.

	che il dissi	17	che dissi	18
	peggior	17	peggio	18
	per me ti cangierai	17	di me ti cangierai	18
	per	17	p	19
	guarrir	17	guarir	19
	solo	17	sol	19
	buon	17	bon	19
<i>Creonte</i>	oh Dei	17	ò Dei	20
<i>Bato</i>	O`il	18	ò il	20
	deffonto	18	defonse	20
	è'l	18	e il	20
	finir	18	fenir	21
	Non ha un misero mai bene,	18	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	visto viene	18	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Da ciascun con torto naso,	18	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Mà se à caso,	18	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Per lui varia sorte instabile	18	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Fassi à tutti Uomo stimabile	18	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Creonte</i>	su questo sasso	18	in questo sasso	21
<b>Cena III</b>				
	E sfoghi	18	ch'io sfoghi	21
<i>Sicandro</i>	Signor	19	Sig.R	22
	ravvinato	19	ravinato	22
<i>Creonte</i>	Per	19	p	22
	destriero	19	Destriero	22
	sul verde	19	s'ul verde	22
<i>Sicandro</i>	sul gli homeri	19	sù gl'homeri	23
<i>Creonte</i>	Ne la	19	Nella	23
	benefattor	19	benefator	23
	Pastori	19	pastori	23
<i>Bato</i>	à l'altro Mondo	19	all'altro mondo	24
<i>Tra "[...]"</i>	Spiritarmi non voglio un'altra volta	19	non vò traffichi teco un'altra volta (repetição)	24
	ossequij	19	affetti	24
	sei	19	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	hò per te	20	per te hò	24
	À li	20	Agli	25
	&	20	et	25
	e à	20	e	25
<b>Cena IV</b>				
<i>Creonte</i>	l'anima	20	l'Anima	25
<i>Tra "[...]"</i>	Ah re la fantasia,	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Porto impressa ad ogn'hor la tua se`biaza	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Nè può la lontanaza	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.

	Le mie piaghe sanare:	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Un secolo mi pare	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Ogni breve momento	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	In cui disgiunto io vivo	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Da l'amato contento	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Esser mai non vorrei	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Dal suo bello diviso,	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Benche provi godendo	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Pene s'Inferno in sen di Paradiso.	20	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
Sicandro	in parte	21	imparte	26
Creonte	la voce i dispersi Cacciatori	21	le voci i dispersi cacciatori	26
	quell'onda	21	quel onda	26
	per	21	p	26
Sicandro	per	21	p	27
	cor	21	core	27
	Da le luci	21	dalle luci	27
	Vibra in sen	21	Vibra al cor	27
	Che non fà l'huomo, ch'è acceso?	21	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Segue un cieco, e non s'avvede,	21	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Ch'egli serve ad un Tiranno,	21	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	A'la Donna il tutto crede,	21	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	E fà un'Idolo il suo danno;	21	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Ama il laccio, che l'hà preso,	21	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Che non fà l'Huomo, ch'è acceso.	21	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<b>Cena V</b>				
			( <i>Damira sola con violini</i> )	
Damira	nemiche hò in ciel	22	nemica hò il ciel	29
	Se à	22	s'à	29
	Fato	22	fato	30
	Reggia	22	Regina ( <i>creio ser erro do amanuense</i> )	31
	damigellie	22	Damigelle	31
	mie faci	22	mia face	31
	Son	22	sono	31
	Stelle	22	stelle	31
	Le acrimie	22	le lacrime	31
	ricchezze	22	dolcezze	31
	reale	22	Reale	31
	scemar	22	semar	32
	nube i rai del Sole	22	nubi i rai del sole	32
	per	22	p	32
	Dispietato Creonte,	23	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
Tra "[...]"				



	Traditore marito,	23	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Dal Tonante punito	23	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Spero vederti, e su l'indegna fronte	23	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Scoccar da giusto Ciel l'ire fatali,	23	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	A fulminar le bende tue reali.	23	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<b>Cena VI</b>				
<i>Nerina</i>	l' Alba	23	l'alba	33
	apportar	23	aportar	33
	anelante	23	anelante	33
	qui [intorno] mi conviene cercar	23	qui mi conviene cercar	33
<i>Damira</i>	tal' hora	23	tall' hor	33
	de la	23	della	33
	sentire	23	sentiere	33
	soavi	23	soave	33
	forma	23	forme	33
<i>Nerina</i>	dal	23	del	34
	t'allungar	23	t'allongar	34
	A la	23	alla	34
<i>Damira</i>	tali nemiche	24	tale nemici	34
<i>Nerina</i>	chi	24	che	34
	L'Honore è una fortezza	24	l'hor ( pode ter sido utilizada pois se remete à honra no parágrafo anterior e não exigiu a repetição mas escreve que sobre o atual estado "o agora".	34
	per	24	p	34
	d'un	24	di un	34
	Ed	24	et	34
	i'fui citella	24	io fui zitella	35
	ed' oro	24	ed' ora	35
	Genitrice	24	genitrice	35
	Amor, che al	24	amor ch'al	36
	da l'ampia	24	dal'empia	36
	l'uscita	24	uscita	36
	per	24	p	36
	Se sei casta, e continente,	24	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Fuggi l'huom come dal foco,	24	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Perche Amor, ch'è fiamma ardente	24	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Per le luci à poco à poco	24	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Entra al core à incenerirlo,	25	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Quando entrato è à forza lenta	25	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Discacciarlo in van si tenta,	25	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Mà conviene al fin soffrirlo	25	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.

Cena VII				
	<i>Canta di entro trà quelle piante</i>			
Bato	addio	25	à Dio	37
	gli aspri sudori	25	l'aspri sudori	37
	Da	25	dà	38
	addio	25	à Dio	38
	<i>quì esce (didascaglia)</i>	25	Não consta	N.C.
Bato	apporto	25	aporto	39
Nerina	quali nove ci arrecchi	25	quale nove c'arechi	39
Bato	Creo~te	25	Creonte	39
	Quetati che	25	Quietati cha	39
	il fin	25	al fin	39
Nerina	quãdo	25	quando	40
Bato	viaggio'l	26	viaggio il	40
Damira	Dhe quai strani successi	26	Deh quai strani sucessi	40
	A le	26	alle	40
	Pur conviemmi obedire	26	pur conviemi ubedire	40
	per	26	p	41
Bato	che se à fortuna	26	che s'à fortuna	41
	rimagna	26	rimanga	41
	cittade	26	citade	41
	Capagna	26	campagna	41
A 3 Damira, Nerina e Bato	À la corte	26	Alla Corte	41
	fiera e imperversata sorte	26	fiera ò sventurata sorte	43
	A'la Corte, à la Corte (repetição)	26	Não consta no manuscrito de Veneza	N. C.
Cena VIII				
	<i>Galeria, che introduce à i Gabinetti di Rodope</i>	26	Não consta didascaglia no manuscrito de Veneza	N.C.
Nigrane	per	27	p	45
Rodope <sup>135</sup>	Lumi cari se volete	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Penetrar I miei martiri,	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Discerneteli à i sospiri,	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Che dal cor uscir vedete,	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	E direte, che in amarvi	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Posso strugermi ben, mà non lasciarvi.	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
Nigrane	Eterno il mio ardore	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Ti giuro mia vita,	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Di questo mio core	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.

<sup>135</sup> Usaremos nesta tabela o nome em italiano e não o nome em português, com acento na letra “o” na primeira sílaba: Ródope.

	Dolcezza infinita	27	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Rodope</i>	commetto à la	27	cometto alla	45
	ch'il	27	che il	46
	sappi	27	sapi	46
	ce~no	27	cenno	46
	per	27	p	46
	arricchir	27	arichir	46
	à sposarmi	27	sposarmi (à N.C.)	46
<i>Nigrane</i>	Tron	27	tron	47
	de la	28	della	47
	de l'ombre	28	dell'ombre	47
	herede	28	erede	47
<b>Cena IX</b>				
<i>Lerino</i>	A	28	à	48
	che di parlarti aspetta	28	che parlarti aspetta	49
	introdotto	28	introdotto	49
<i>Rodope</i>	per	28	p	49
	amatore	28	amante	49
	fingere	28	finger	49
	lusingarlo	28	lunsigarlo	49
<b>Cena X</b>				
<i>Brenno</i> <sup>136</sup>	De l'acceso	28	dell'acceso	49
	fiammelle	29	fiamelle	50
	holocausto	29	olocausto	50
	Dhe nō	29	D'eh non	50
<i>Tra "[...]"</i>	Care pupille amate,	29	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Qual farfalla m'aggio à voi d'intorno,	29	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	E'l cor, che m'infiammate	29	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	A incenerir al vostro lume io torno,	29	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Dhe saette al mio cor più non vibrare,	29	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Care pupille amate.	29	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Rodope</i>	Del'amoroso	29	dell'amoroso	51
<i>Brenno</i>	degli occhi	29	degli'occhi	52
	core	29	cor	52
<b>Cena XI</b>				
<i>Lerino</i>	cor mio	29	discorsi	52
	Da la caccia	30	Dalla caccia	52
<i>Rodope</i>	Mio core	30	mio bene	52
	co'sue cattene	30	con sue catene	52/53
	Ch'il	30	che il	53

<sup>136</sup> No testemunho do libreto de 1657, o nome consta como Breno, com um só “n”, mas assumimos na edição o nome com dois “n”, Brenno, como no testemunho da partitura manuscrita de Veneza, de 1657.

	obedirti	30	ubedirti	53
<i>Rodope</i>	Parti	30	Parte	53
<i>Brenno</i>	Parto	30	Parti	53
	addio	30	à Dio	53
<b>Cena XII</b>				
<i>Rodope</i>	dolcezze	30	dolezza	54
	Dal mel de l'accortezze	30	nel mar dell'accortezza	54
	Dov'è	30	Dove è	54
	L'inamorato	30	L'innamorato	54
<i>Lerino</i>	Quivi in breve'l vedrai	30	qui in breve il vedrai	54
	leggiadro	30	legiadro	54
	giungerà presto il terzo	30	giurerà presso il terzo	54
<i>Rodope</i>	Sù le piume	30	Trà le piume	54
	ch'ei giunge	30	che giunge	54
<i>Rodope (a 2)</i>	Sediam, sediamo	30	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Lerino (a 2)</i>	Soniam, soniamo	30	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Lerino</i>	Não consta no libreto veneziano	N.C.	Più lieto ci diverà	55
	Não consta no libreto veneziano	N.C.	all'hor che del mio canto	55
	Não consta no libreto veneziano	N.C.	le voci innamorase ascolterà	55
<i>Rodope</i>	Il crudel con empia sorte,	31	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Turba in breve il suo seren	31	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Del goder l'hore son corte,	31	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	I diletti del gioire In martire	31	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Cangiar usa in un balen.	31	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Il crudel con empia sorte	31	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Turba in breve il suo seren	31	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Lerino</i>	pronte	31	pronti	56
<b>Cena XIII</b>				
<i>Creonte</i>	è il	31	el	57
	t'affligge	31	t'afflige	57
<i>Rodope</i>	sePELLirò	32	seppellirò	58
<i>Creonte</i>	De la	32	della	58
<i>Rodope</i>	ogni' hora	32	ogni hora	58
<i>Creonte</i>	quel acuto	32	quell'acuto	59
	à l'anima	32	all'anima	59
<i>Rodope</i>	amâte	32	amante	59
<i>Creonte</i>	Chiedilo	32	Chiedelo	60
<i>Rodope</i>	sieno	32	siano	60
<i>Lerino</i>	inzuccherati	33	inzucherati	60
	à le Donne	33	alle Donne	60
	cõmãda	33	comanda	60
da p. 60 vai p. 85 (problema de <i>legatura</i> )				

<i>Creonte</i>	diedi_il	33	diedel	85
	dare	33	dar	85
	che al	33	ch'al	85
	ublimando (manca lo s)	33	sublimando	85
	inamorato	33	innamorato	85
	Che amor	33	ch'amor	86
	stabilito	33	risolto	86
	portenti	33	accidenti	86
	mie	34	miei	86
<i>Rodope</i>	nimica	34	nemica	87
	Reina al	34	Regina à	87
<b>Cena XIV</b>			(XIII)	
<i>(Lerino solo)</i>	piacere	34	volere	88
	differenza	34	diferenza	89
	cò gli occhi	34	con l'occhi	89
<i>Lerino</i>	Sia pur il vostro labro	34	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Pallido divenuto, e scolorito,	34	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Che con poco cinabro.	34	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Il vermiglio tornate al bel mio smarito	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Sol una differenza:	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Trà voi bell ritorovo, e la pittura;	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Questa è solo tutt'arte, e voi natura.	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<b>Cena XV</b>				
<i>Nigrane</i>	da Amor?	35	d'Amor	91
	dolci d'Amor	35	dolci Amor e dolce d'amor	91
<i>Brenno</i>	e bel	35	e bell'	92
	m'impiegò	35	mi piagò	92
<i>Nigrane</i>	Sospetto, e gelosia	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Perturbar non mi sà,	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Che de la donna mia.	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Sò quanto grande fra la fedeltà...	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Godo viver.. Etc.	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Brenno</i>	Un timore ingelosirmi	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Mai non può del mio bel Sol,	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	Mi consolo, che tradirmi	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	La sua fè non può, né vuol	35	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Nigrane</i>	che insieme	35	ch'insieme	92
	vessili	35	Vesili	92
	d'Amore	35	d'Amor	92
<i>Brenno</i>	tu	36	mi	93
	che in pregio	36	ch'impreggio	93

<i>Nigrane</i>	Brenno	36	Breno	93
	tuo non crede[...]	36	Não consta - repete "confessa... confessaresti"	[93]
<i>Brenno</i>	de l'altro	36	dell'altro	94
	Amar	36	Amor	94
<i>Nigrane</i>	bene	36	ben	94
	scrivo	36	invio	94
<i>Brenno</i>	chiuso	36	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
	il mio foco	36	il mio bene	94
<i>Nigrane</i>	di palesar	36	in palesar	94
<b>Cena XVI</b>				
<i>Creonte</i>	Temerary	37	Temerari	95
	E	37	O'	96
	scriver	37	scrivere	96
<i>Didascaglia</i>	<i>Apri la lettera di Nigrane, &amp; la legge</i>	37	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Creonte leggendo la carta di Nigrane</i>	fellon	37	felon	96
<i>dalla p. 96 torna p.61</i>				
<i>Didascaglia</i>	<i>Legge la lettera di Breno</i>	37	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Creonte leggendo la carta di Brenno</i>	l'esborso	37	l'hesborso	61
<i>Creonte</i>	Nõ	37	Non	61
	sete	37	siete	61
	dovreste	38	dovresti	61/62
	da l'ira	38	dall'ira	62
	arroganti	38	aroganti	62
	che un	38	ch'un	62
	Regia	38	reggia	62
	l'irvene	38	orvenne	62
	commando	38	comando	62
	non ha	38	non à	62
<i>Nigrane</i>	Fato	38	fatto	63
<i>Brenno</i>	soffry ne l'amor mio rivali	38	soffri nell'amor mio rivale	63
<b>Cena XVII</b>				
<i>Didascaglia</i>	Piazza di Menfi con il corso de le Maschere	38	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N.C.
<i>Damira</i>	foste	38	fosti	64
	grãdezza	38	grandezza	64
	seggio	38	saggio	64
	vicine A'l'altezza	39	vicin all'altezza	64
	ruine	39	rovine	64
<b>Cena XVIII</b>				
<i>Bato</i>	à la fine	39	alla fine	65

	d'arrivar	39	d'arivar	65
	à la Corte	39	alla corte	65
	hai	39	ahi	65
<i>Nerina</i>	Eh, Bato mio	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
<i>Bato</i>	Che vuoi?	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
<i>Nerina</i>	Molto spesso da noi	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
<i>Tra "[...]"</i>	Costei fugge, e s'invola,	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Tal'hor da sola à sola	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	A! favellar la trovo,	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Hor col Cielo s'adira,	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Hora piange, hor sospira,	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Dubito, che agitata	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Sia da qualche pazzia la sventurata...	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
<i>Bato</i>	La misera tal hora	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
<i>Tra "[...]"</i>	À sue sventure andate	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Deve pensare, e lamentarsi ancora...	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Dhe mira a le finestre	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Di questa nobil Piazza	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Quante Dame affacciate,	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	L'urbe di mascherate.	39	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Da l'una a l'altra via fanno tragito,	40	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Nel popolo d'Egitto	40	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
<i>Nerina</i>	Mai più non viddi un'allegrezza tale.	40	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Per quanto mi fu detto	40	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Hoggi termina in Menfi il Carnevale	40	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
<b>Cena XIX - XVIII</b>				
	Não consta no libreto de Veneza	N.C.	<i>Solo con Vio.</i>	66
<i>Damira</i>	ò sospetti	40	sospetti	67
<i>Sicandro</i>	vaghezze	40	bellezze	68
<i>Damira</i>	vuole	40	vole	68
<i>Sicandro</i>	Bato	40	Batto	68
	vezzosa	41	cortese	69
<i>Nerina</i>	l'hò	41	lo	69
	subito	41	subbito	69
	corteggian	41	cortegian	69
<i>Sicandro</i>	à la	41	alla	69
	ciascun	41	ciaschedun	69
	vedervi	41	vederve	69
	atte~de	41	attende	69
<b>Cena XX</b>				
<i>Lerino</i>	amanti	41	amati	70
	quanto io	41	quant'io	70



	tutto il	41	tutt'il	70
	a le	41	alle	70
	che adorate	41	ch'adolate	70
	Far gli afflitti, e roder guanti	41	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Con le Dame poco giova,	41	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Sol con l'or pietà si trova	41	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Da le belle più spietate.	41	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Se bramate	41	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Risanar vostri martiri	41	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
	Oro, oro spendete, e non sospiri.	41	Não consta o texto no manuscrito veneziano	N. C.
<b>Cena XXI</b>				
<i>Nerina</i>	dal	42	del	71
	novelle	42	novello	71
	Fidalba	42	Fidalpa	71
	à la	42	alla	71
	smarrita	42	smarita	71
	che l'ingrato	42	io l'ingrato	72
	amorse	42	amorosi	72
<i>Lerino</i>	ciascuno	42	ciascun	73
	studia	42	senta	73
	cotante	42	lontane	73
	sol te mesta	42	x x meste (comp. 80, falta "sol te")	73
<i>Nerina</i>	vuoi	42	voi	74
	che mi	42	ch'io mi	74
<i>Lerino</i>	l'una	42	l'un	74
	Ovu~que	43	Ovunque	74
	vuoi	43	voi	74
	sin	43	si	74
	gli	43	li	74
	ge~til	43	gentil	74
	giu~ge	43	giunge	75
	leggiadria	43	legiadria	75
	ritiriamci	43	ritiranci	75
	àl allegrezza	43	all'allegrezza	75
<i>Didascaglia</i>	<i>Qui segue il Ballo de la Mascherata.</i>	43	Não consta na partitura de Veneza	N.C.
	Fine dell'Atto Primo	43	Fine del Primo Atto.	77

FONTE: Aatoria nossa (2016 – 2020). Dados retirados de nossa pesquisa dos testemunho do libreto de 1657 e testemunho da partitura manuscrita da Coleção Contarini – Prólogo e Primeiro Ato.

### 8.3 ELEMENTOS DA PARTITURA MANUSCRITA DE VENEZA – ATO I

Estes elementos contidos na tabela abaixo, demonstram a forma a qual o testemunho manuscrito foi realizado em sua *bella copia*, antes da transcrição sofrida pela obra. Importante para ver o *usus scribendi* da época e do copista, enfim o estilo do autor cujo texto se edita. O seu conhecimento por parte do editor permite menor margem de erro ao nível das conjecturas.

QUADRO 36 – ELEMENTOS DO TESTEMUNHO DA PARTITURA MANUSCRITA DE VENEZA – ATO I

Cena	Personagem e Título		Quantidade de Compassos, Fórmula e Tonalidade <sup>137</sup>			Orgânico
I	Sinfonia		10	3/2	Mi m	Violinos I/II, B.C.
	(Aria) Sicandro	<i>Dolore ch'il core struggendo</i>	26	3/2	Mi m	Voz, B.C.
	Rit.	-	8	3/2	Mi m	B.C.
	(Rec.) Creonte, Bato	<i>Infelice Creonte</i>	44	C <sup>138</sup>	-	Voz, B.C.
	Rit.	-	11	C	Dó M	B.C.
II	(Aria) Bato	<i>L'esser povero</i>	17	C	Dó M	Voz, B.C.
	Rit.	-	12	C	Dó M	Violinos I/II, B.C.
	(Dueto) Bato, Creonte	<i>Non hà un misero</i>	2	C	Dó M – Sol M	Voz, B.C.
	(Rec.) Bato, Creonte	<i>S'io non erro</i>	16	C	Dó M	Voz, B.C.
III	(Rec.) Sicandro, Bato, Creonte	<i>Dove corri?</i>	71	C	-	Voz, B.C.
IV	(Rec.) Creonte, Sicandro	<i>Che fa Rodope</i>	30	C	-	Voz, B.C.
	(Aria) Sicandro	<i>Che non può donna</i>	23	C	Lá m	Voz, B.C.
	Rit.	-	10	C	Lá m	Violinos I/II, B.C.
V	(Aria) Damira	<i>Che mi giova</i>	26	3/2	Sol m	Violinos I/II, B.C.
	(Rec.)	<i>Un pagliareccio albergo</i>	29	C	-	Voz, B.C.
	(Refrão)	<i>Che mi giova</i>	5	3/2	Sol m	Voz, B.C.
VI	(Rec.) Nerina, Damira	<i>A pena è sorsa</i>	50	C	-	Voz, B.C.
	(Aria) Nerina	<i>Se sei bella, e giovenetta</i>	16	3/4	Fá M	Voz, B.C.
	Rit.	-	6	6/4	Fá M	Violinos I/II, B.C.
VII	(Aria) Bato	<i>Compagni addio</i>	25	3/2	Dó M	Violinos I/II, B.C.
	(Rec.) Nerina, Damira, Bato	<i>Moglie figlia allegrezza</i>	48	C	-	Voz, B.C.
	(Trio) Damira, Nerina, Bato	<i>Alla corte</i>	9	3/2	Sol M	Violinos I/II, B.C.
	Rit.	-	12	3/2	Sol M	Violinos I/II, B.C.
	(Trio – Parte B)	<i>O per me lieta</i>	9	3/2	Sol M	Voz, B.C.

<sup>137</sup> Para a tonalidade assumimos que o recitativo do ponto de vista harmônico, tem uma tonalidade predominante mas não fixa, as modulações giram em torno a um mecanismo de quinta, portanto não inserimos na tabela.

<sup>138</sup> Quaternário, C = 4/4.

Cena	Personagem e Título		Quantidade de Compassos, Fórmula e Tonalidade <sup>137</sup>			Orgânico
VIII	(Aria) Ródope <sup>139</sup>	<i>Luci belle, che bramate</i>	17	3/4 <sup>140</sup>	Sib <sup>141</sup> M	Voz, B.C.
			13	C		
	Rit.	-	4	C	Sib M	Violinos I/II, B.C.
	(Aria) Nigrane	<i>Soave è il tormento</i>	11	3/4	Sib M	Voz, B.C.
			6	3/4	Sib M	Violinos I/II, B.C.
	(Rec.) Ródope, Nigrane	<i>De nostri occulti affetti</i>	42	C	-	Voz, B.C.
	(Rec.) Ródope	-	7	3/4	-	Voz, B.C.
IX	(Rec.) Lerino, Ródope	<i>Signora</i>	17	C	-	Voz, B.C.
X	(Aria) Breno	<i>Care sembianze e belle</i>	15	C	Ré m	Voz, B.C.
			7	3/4 <sup>142</sup>		
			4	C		
	Rit.	-	11	3/4	Ré m	Violinos I/II, B.C.
	(Rec.) Ródope, Breno	<i>Tanto ò crudo ritardi</i>	21	C	-	Voz, B.C.
XI	(Rec.) Lerino, Ródope, Breno	<i>Date fine</i>	18	C	-	Voz, B.C.
	(Duetto) Ródope, Breno	<i>Parti mia vita</i>	5	3/2	Sol M	Voz, B.C.
XII	(Rec.) Ródope, Lerino	<i>Semplicetto amatore</i>	28	C	-	Voz, B.C.
	(Aria) Ródope	<i>Chi d'amor non sà i contenti</i>	14	12/8	Sol m	Voz, B.C.
	(Rec.) Lerino, Ródope	<i>Sento gente</i>	9	C	-	Voz, B.C.
XIII	(Rec.) Creonte, Ródope	<i>Che miro</i>	28	C	-	Voz, B.C.
	(Aria) Creonte <sup>143</sup>	<i>Se di caccia sei vago</i>	14	C	Sol m	Voz, B.C.
	(Rec.) Creonte, Ródope	<i>L'ucciderò mio core</i>	86 <sup>144</sup>	C	-	Voz, B.C.
XIV	(Rec.) Lerino	<i>Maledetto ritratto</i>	6	C	-	Voz, B.C.
	(Aria) Lerino	<i>Donne mi rasembrate</i>	32	3/4	Sol M	Voz, B.C.
			3	C	-	
			14	3/4	Sol M	
	Rit.	-	9	3/4	Sol M	Violinos I/II, B.C.
XV	(Aria) Nigrane	<i>Amarti, incatenato</i>	27	C	Dó M	Voz, B.C.
	Rit.	-	6	C	Dó M	Violinos I/II, B.C.
	(Aria) Breno	<i>Son ferito, e son amante</i>	12	C	Dó M	Voz, B.C.

<sup>139</sup> Usamos o nome da personagem em português para esta tabela.

<sup>140</sup> No início da ária consta a cifra  $\frac{3}{4}$  mas a divisão está em 3/2.

<sup>141</sup> Em sua pesquisa Woyke coloca que a tonalidade seja só de Si M, e não Sib M (WOYKE, 2008, p.321).

<sup>142</sup> No início da ária consta a cifra  $\frac{3}{4}$  mas a divisão está em 3/2.

<sup>143</sup> Woyke na sua pesquisa reproduziu que esta ária seria cantada por Ródope (WOYKE, 2008, p. 322).

<sup>144</sup> A partir do compasso 31 deste recitativo há um problema de *legatura* (encadernação) da partitura. Da p.69 vai para p.94, do arquivo disponibilizado pela [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)

Cena	Personagem e Título		Quantidade de Compassos, Fórmula e Tonalidade <sup>137</sup>			Orgânico
	Rit.	-	7	C	Dó M	Violinos I/II, B.C.
	(Rec.) Nigrane, Brenno	<i>Amico par ch'insieme</i>	49	C	-	Voz, B.C.
	(Duetto) Nigrane, Brenno	<i>E tua lettera</i>	6	C	Mi m/ Mi M	Voz, B.C.
XVI <sup>145</sup>	(Rec.) Creonte, Nigrane, Brenno	<i>Temerari impazziti</i>	72 <sup>146</sup>	C	-	Voz, B.C.
XVII	(Aria) Damira	<i>Mura adorate, e care</i>	1	C	Mi m/ Mi M	Voz, B.C.
			23	3/4		
			15	C		
	Rit.	-	8	C	Mi m	Violinos I/II, B.C.
XVIII	(Rec.) Bato, Damira	<i>Fidalba, aspetta</i>	10	C	-	Voz, B.C.
XIX	(Aria) <sup>147</sup> Sicandro	<i>Nozze</i>	21	3/4	Ré M	Violinos I/II, Voz, B.C.
	(Rec.) Damira, Sicandro, Bato, Nerina	<i>Nozze dentro la reggia</i>	50	C	-	Voz, B.C.
XX	(Aria) Lerino	<i>Pazzi amanti</i>	13	C	Fá M	Voz, B.C.
			10	3/4		
	Rit.	-	9	3/4	Fá M	Violinos I/II, B.C.
XXI	(Rec.) Nerina	<i>Invan tra questa gente</i>	16	C	-	Voz, B.C.
	(Aria) Nerina	<i>O di mia verde età</i>	37	3/2	Ré m	Voz, B.C.
	Rit.	-	5	3/2	Ré m	Violinos I/II, B.C.
	(Rec.) Nerina, Lerino	<i>Mentre lieto</i>	36	C	-	Voz, B.C.
	(Duetto) Nerina, Lerino	<i>Al godere, si</i>	22	C	Ré M	Voz, B.C.

FONTE: WOYKE (2008) e KAYSER (2020). Alguns dados foram retirados da pesquisa de Saskia Woyke e outros da nossa pesquisa sobre o testemunho da partitura manuscrita de Veneza de 1657.

Nos capítulos anteriores, no que se refere ao *dramma per musica* estudado, mostramos os afetos das personagens-título (Ródope e Damira), mudanças ocorridas na estrutura das árias, variantes entre a parte literária dos dois testemunhos, libreto impresso e partitura manuscrita de Veneza, de 1657 etc. Para darmos sequência com o método da filologia musical, mostraremos um exemplo de variante de lição em duas fases, a primeira fase simplesmente passamos as notas como codificamos ainda na notação antiga (p.e.: claves de cada personagem), a segunda, passagem da notação

<sup>145</sup> No testemunho de 1657, não consta a indicação de cena XVI. Pensamos na hipótese de o amanuense esquecer de colocar na cópia. Woyke também em sua pesquisa decidiu por não colocar a indicação da Cena XVI.

<sup>146</sup> A partir do compasso 20 deste recitativo, há um problema de *legatura* (encadernação) da partitura. Da p. 105 retorna para a p. 70 do arquivo disponibilizado pela [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)

<sup>147</sup> Na partitura de Veneza 1657, tem a indicação como *solo con Vio* (solo com violinos).

antiga para a moderna e revisão de prováveis erros ou esquecimento do amanuense para a notação moderna e revisão e modernização do italiano proposta por um especialista<sup>148</sup> em língua italiana e com a *expertise* musical. Para tanto, foram escolhidos os primeiros compassos da primeira ária *Che mi giova esser regina*, da personagem Damira<sup>149</sup> depois dos compassos de introdução instrumental e sem o baixo-contínuo. De baixo para cima: a notação ainda em clave antiga, de Dó na primeira linha, que indicava a classificação vocal de soprano. O segundo pentagrama mostra já a notação com a clave moderna, em sol e após a fase de comparação a modernização do italiano da palavra *Reina* para *Regina* (rainha).

FIGURA 48 – EXEMPLO DE VARIANTES: 2 FASES NA VOZ DA PERSONAGEM DAMIRA.



FONTE: Autoria nossa (2016 – 2020). Primeiros compassos da ária *Che mi giova esser regina*.

<sup>148</sup> Maestro Massimiliano Carraro, diretor de orquestra e de coro, pianista, cravista, organista, professor de composição em Milão.

<sup>149</sup> Vide Capítulo 9.

# 9 PRIMEIRO ATO DE *LE FORTUNE DI RODOPE E DAMIRA*

## Scena I

Sicandro, Bato

Violino I

Violino II

BC

6# 6

6

Vln. I

Vln. II

BC

12

Vln. I

Vln. II

BC

# [4] [#]

18

Sicandro

8

Do - lo - re, ch'il co - re strug - gen - do mi va - i, do -

BC

Scena I

2  
23

Sicandro

8 lo - re ch'il co - re strug - gen - do mi vai, se

BC

[#]

28

Sicandro

8 re - so\_al mio ma - le non so - no\_im - mor - ta - le uc -

BC

[6] [6]

32

Sicandro

8 ci - di - mi, uc - ci - di - mi ho - ma - i. Se re - so\_al mio

BC

[3]

37

Sicandro

8 ma - le, non so - no\_im - mor - ta - le uc - ci - di - mi, uc -

BC

[6] [6#] [5#]

41

Sicandro

8 ci - di-mi ho - ma - i. Uc - ci - di - mi, uc - ci - di - mi, uc -

BC

[#]

46

Sicandro

8 ci - di-mi ho - ma - i.

BC



## Scena I

3

51

Sicandro

BC

57

Sicandro

BC

63

Sicandro

BC

In - fe - li - ce Cre-on - te, a - cer - bo ca - so,

[#] [3] 6 [z]

67

Sicandro

BC

sul più va - go, o - ri - en - te de - gli an - ni tuoi Si - gnor scen - di al - l'oc - ca - so.

6 6 7

71

Sicandro

Bato

BC

Dà fi - ne a tu - oi la - men - ti, sa - zio son di più u - di - re tan - ti que - ru - li ac - cen - ti. Sot - to sì gra - ve

4  
75

Scena I

Sicandro

Bato

BC

Su ques - to fi - do sas - so sgra - va - ti\_o\_a -

pe - so di già stan - co, stan - co son re - so.

79

Sicandro

Bato

BC

mi - co del - l'in - car - co e san - gue; fier spet - ta - co - lo, ahi las - so da pie - ta - de com -

83

Sicandro

Bato

BC

mos - so il cor mi lan - - - - - gue. Che - hai?

Ohi - mè.

[6#]

88

Bato

BC

sul vol - to mi - stil - la - no\_ag - ghiac - cia - ti del - la mor - te\_i su - do - ri; da\_in - so - li - ti tre -

## Scena I

5

91

Bato

mo - ri a - gi - ta - re mi sen - to, lo du - bi - to, che m'ab - bi quel cor - po e - sa - ni - ma - to il suo ma - le at - ta -

BC

6

94

Bato

ca - to, e ch'io deg - gia mo - rir per com - pli - men - to

BC

[#]

97

Sicandro

Cie - lo pie - to - so a i - ta, e - gli res - pi - ra, e an - co - ra

BC

#

[#]

100

Sicandro

nu - tre nel pet - to suo spir - to di vi - ta. sin ch'al fon - te vi - ci - no fret - to - lo - so ric -

BC

[#]

103

Sicandro

cor - ro, e a te ri - tor - no. Qui pio cus - to - de as - sis - ti, e te - co in - sie - me s'u - nis - ca al ta pie -

BC

106

Sicandro

tà di stel - le a - mi - che pre - mio con - de - gno a - vrai di tue fa - ti - che.

BC

[7]

## Scena II

### Bato e Creonte

Bato

BC

Mi - se-ro Ca-va-lie-ro! Quan-to mal vo-len-tie-ri m'ad-dat-ti\_al-lo mes-

4

Bato

BC

tie-ro di far la guar-da\_a' mor-ti, il ciel-lo sa; ma la mia po-ver-tà a me stes-so mi

6 [b]

8

Bato

BC

ren-de sì, men-di-co, e mo-les-to, che mi fa-reb-be far (qua-si che il dis-si) un

11

Bato

BC

e-ser-ci-zio\_as-sai peg-gior di ques-to. O for-tu-na\_o for-tu-na e quan-do ma-i per

[#] [6]

15

Bato

BC

me ti can-gie-ra - i? Vo-glio se-de-re, e in-tan-to pas-sar l'o-re col

[#] [6] [#]

2  
19 Scena II

Bato

can - - - to.

BC

22

Vln. I

Vln. II

BC

29

Vln. I

*rit.* Vln. II

BC

34 *Aria*

Bato

L'es-ser po - ve - ro è un gran ma - le, e non va - le e non

BC

38

Bato

va - le l'as-ti - nen - za per sa - nar - - lo, ma a scac-ciar - lo,

BC

## Scena II

3

43

Bato

e\_a gua-rir dal lun - go te - di - o l'o-ro sol

BC

47

Bato

è buon ri-me - - - - di - o.

BC

51

Vln. I

Vln. II

BC

58

Vln. I

Vln. II

BC

63

Bato

Non ha\_un mi-se - ro Chi par-la? s'io non e-ro,ho sen-ti-to il mor-to\_a la-men-tar - si

Creonte

Res - pi-ro o De - i?

BC

##

4  
67                      Scena II

Bato

eh ch'io son' im-paz - zi - to, o'l ca - po\_è pien di vi - no: se def -

BC

70

Bato

fon-to è \_il mes-chi-no co-me\_ar-ti-co - lar puo-te\_al-cun ac-cen-to? Tra ti-mo-re,\_e spa-ven-to la mia men-te de-

BC

[#] [b] [6b]

73

Bato

lu-sa fu da va-na\_im-pres-sio-ne. Vo' fi-nir la can - zo - ne.

Creonte

Chi pie-to-so m'as-si-se in ques-to

BC

[#] [6]

77

Bato

Io son mor - to.

Creonte

sas - so, e die'\_al mio duol con - for - to? Son pur vi - vo.

BC

[#] [6]



## Scena III

### Sicandro, Bato, Creonte

8

Sicandro Do-ve cor-ri? Che te-mi? E che t'ac-ca-de?

Bato La-scia in gra-zia, ch'io tre-mi, E sfo-ghi la pa-u-ra.

BC

[6] [#] [#] [#]

5

Sicandro Mio Re?

Bato Pes - si - ma sven - tu - ra. Il mor-to fa - vel - la - to, son mez - zo spi - ri - ta - to.

BC

[#] [#]

10

Sicandro O Si - re! L'on - da del pian - to mi - o più che quel - la del fon - te og - gi cer - to cre -

Bato

Creonte Si - can - dro?

BC

## Scena III

2  
13

Sicandro

BC

d'io con l'a-ver - ti spruz-za - to T'ha Si - gnor rav - vi - va - to.

16

Sicandro

Creonte

BC

Ma-le-det - te le cac - cie, e\_i lor di - let - ti; per des - ti - no se - ve - ro

19

Creonte

BC

Og-gi sot-to un des-trie-ro qua-si op-pres-so dal duo-lo il se-pol-cro tro - vai sul ver-de suo - lo.

[#] [#]

23

Sicandro

BC

Mi - ra co-là si-gno - re quel pas-to-rel cor-te - se, e - gli sal - vo ti re-se da-gl'in-sul - ti fe -

[#]

26

Sicandro

BC

ro - ci dal bar-ba-ro cor-sie-ro, e qual E-ne-a pie - to-so qua su-gli\_o-me-ri su - oi ti con-dus - si\_al ri -

[b]

30

Sicandro

Creonte

BC

po - so.

Nel-la reg-gia ri - ser-bo al mio be-ne-fat-tor ta - li fa - vo - ri, ch'in-vi-di ren - de -

## Scena III

3

34

Bato

Creonte

BC

ran gl'al-tri Pas-to - ri. Ac-cos-ta-ti.

Và'n pa - ce al - ma gen-ti - le, tor-na tra-es-tin - ti,

39

Bato

BC

va' sot-ter - ra al fon - do. non vo' traf - fi - chi te - co al - l'al-tro mon - do

[b] [#] [#]

43

Sicandro

Bato

BC

Quan-to\_è sem - pli-ce as-col-ta.

non vo' traf - fi - chi te - co un' al-tra vol - ta.

[#] b

47

Sicandro

Bato

BC

E-gli\_è vi-vo, e non mor - to, è Cre-on-te d'E - git-to, il nos-tro Re.

Uh, mi-se-rel-lo me!

[#] #

51

Bato

Creonte

BC

Tu Cre-on-te? A te de - vo-to io con-sa - cro Si - gnor gli af-fet - ti mi - ei:

Io tuo Re - ge.

[#] [b] [#]

4

## Scena III

56

Bato

ma già, che vi - vo sei da mor - te li - be - ra - to ri - cor - da - ti di quan - to ho per te o - pra - to

Creonte

BC

60

Creonte

A - gli spir - ti sma - ri - ti tor - na il vi - gor pri - mie - ro, te con pre - mi gra - di - ti con - so - lar og - gi spe - ro.

BC

[#] [#]

64

Bato

Ba - to. Ho mo - glie, ed u - na so - la fi - glia.

Creonte

Qual è il tuo no - me? Hai mo - glie? Og - gi in Cor - te ver - rai

BC

# [b] # [#] [b] # [b]

69

Bato

Cor - ro, cor - ro in fret - ta a por - tar - le sì gio - con - de no - vel - le, e a ral - le - grar - le.

Creonte

con tua fa - mi - glia.

BC

[b] [b] [b] [b] # [b] [b]

## Scena IV

### Creonte, Sicandro

Creonte

Che fa Ro-do-pe o a - mi - co, il mio ful-gi-do sol, l'a - ni-ma mi - a?

BC

[#] [4] [6/4] [4]

Sicandro

5  
8 Per l'im-pro - vi - sa tua par - ti - ta, o Si - re in Cor-te la la-scià al-quant - to af -

BC

[4] [4]

Sicandro

8  
8 flit - ta, e in par-te, ac-ce - sa d'i - ra; il tuo ri - tor - no el - la di già so - spi -

BC

12

Creonte

Tu qui d'in-tor - no a-du-na con la vo-ce, i dis-per-si cac-cia-to - ri,

Sicandro

8  
ra.

BC

[4] [4] # [7]

16

Creonte

men-tre a rau - chi fra-go - ri di quell' on - da ca - den-te ad at-ten - der-ti va - do,

BC

Scena IV

2  
19

Creonte

i - vi fra po - co t'ap-res-se - rai con la rac-col-ta gen-te per far quin - ci ri - tor - no al mio bel

BC

22

Creonte

fo - co.

Sicandro

In-fe-li - ce Cre-on - te, co-me per un bel vol-to pe - na, lan -

BC

27

Sicandro

gue, sos-pi - ra, e dal suo co-re ar-den-ti fiam - me ci spi - ra.

BC

7 6 [4] [3]

33 *Aria*

Sicandro

Che non può don - na, ch'è bel - la? Che non può, che non può don -

BC

36

Sicandro

na ch'è bel - la. Nel crin por-ta le ca-te - - - ne per

BC

40

Sicandro

le - gar i nos-tri co - ri, dal - le

BC

[#]

## Scena IV

3

44  
Sicandro   
lu - ci sue se - re - ne vi - bra\_al cor, vi - bra\_al cor co - cen - ti ar - do - ri;

BC 

48  
Sicandro   
i suoi sguar - di, i suoi sguar - di son qua - drel - la, che non può don -

BC 

51  
Sicandro   
na ch'è bel - la, che non può, che non può,

BC 

53  
Sicandro   
che non può don - na ch'è bel - la.

BC 

56  
Violino I   
Violino II   
BC 

61  
Violino I   
Violino II   
BC 



## Scena V

## Damira

Violino I

Violino II

BC

7

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

Che, che mi gio - va es - ser Re - gi - na, che, che mi

6

13

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

gio - va, che mi gio - va es - ser Re - gi - na se ne -

Scena V

2  
19

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

mi - che ho in ciel le stel - le, se a sof - frir

[7]

26

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

sor - ti ru - bel - le cru - do fa - to cru - do fa - to

#

32

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

mi des - ti - na, che, che mi gio - va, che mi gio - va

# [7]

## Scena V

3

39

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

es - ser Re - gi - na? che, che mi gio - va es - ser Re - gi - na?

[#] # [#]

46

Vln. I

Vln. II

BC

[#]

52

Damira

BC

Un pa - glia-rec-cio\_al-ber-go è mia Reg-gia\_in cui vi-vo, e not - te, e gior-no, l'er-bet-te, ch'ho d'in -

55

Damira

BC

tor-no son le mie da-mi-gel - le, e mie fa - ci not-tur-ne so - no del ciel le fiam-meg-gian -

58

Damira

BC

ti stel - le. Le la - cri-me\_in - ces - san - ti, che m'im-per - la-no\_il

[#] b [b]

Scena V

4  
62

Damira

vol-to, e tra-pun-go-no il cor d'as - pre,a-ma-rez-ze so-no le gio-ie mi-e le mie dol - cez -

BC

[b]

66

Damira

ze. Ma pur ben che ri-co-pra sot-to vil man-to l'es-ser mio re a - le, ques-ta ves-te non

BC

70

Damira

va - le pun - to\_a sce - mar il re - gio mio de - co - ro. Co - sì tal nu - be i rai del

BC

73

Damira

so - le os - cu - ra, ma non per ques-to il pre-gio suo li fu - ra. In-fe-li-ce che

BC

[b]

77

Damira

par - lo? Con quai va - ni con - for - ti de - li - ran - do pro -

BC

79

Damira

cu-ro d'ap-pi-car al mio ma-le de-bo-le me-di - ci - na? Che mi gio - va

BC

[7 6 ] #

84

Damira

es - ser Re - gi - na, che, che mi gio - va es - ser Re - gi - na!

BC

# [4 3#]

## Scena VI

Nerina, Damira

Nerina

A pe-na\_è sor - ta l'al - ba\_ad ap - por - tar con rai di lu - ce il gior - no,

BC

4

Nerina

che\_a-ne - lan - te qui\_in - tor - no mi con - vie - ne cer - car di te Fi - dal - ba.

BC

7

Damira

Scu - sa-mi, se tal' or da te il pas - so\_al - lon - ta - no; su\_i lu - mi - no - si\_al - bo - ri de au - ge - let - ti ca -

BC

10

Damira

no - ri mu - si - ci del - la sel - va go - do\_i - can - ti sen - ti - re, e tal' un

BC

12

Damira

suo - le se - co trar-mi\_ad u - dir tra que - ste fron - di le so - a - ve\_ar - mo - nie, ch'ei for - ma al

Nerina

BC

## Scena VI

2  
15

Damira

so - le,

Nerina

Fi - glia dal nos - tro al - ber - go non t'al - lun - gar ti pre - go;

BC

# # [#]

18

Damira

sei gen - til pas - to - rel - la,

Nerina

sei vez - zo - sa, sei

BC

[#]

20

Damira

bel - la, ques - te tre qua - li - tà bas - ta - no a mo - ver guer - ra al - la tua cas - ti -

Nerina

BC

[#]

23

Damira

Ho - no - re, e con - ti - nen - za con - tro ta - li ne - mi - che san - no far re - sis -

Nerina

tà.

BC

## Scena VI

3

26

Damira

ten - za.

Nerina

E' ver ma chi ha bel - lez - za du - ra gran - de fa - ti - ca in con - ser -

BC

4 3 6 6

29

Damira

var - la;

Nerina

l'ho - nor è - u - na for - tez - za a cui per es - pu -

BC

# [z]

32

Damira

gnar - la più d'un in - si - dia - tor già mai non man - ca, E d'o - gni chia - ve al fin l'a - pre,

Nerina

BC

35

Damira

Un sen pu - di - co è scu - do ai col - pi di sa -

Nerina

e spa - lan - ca.

BC

[b] [z]



Scena VI

4  
38

Damira

et - te del fa - re - tra - to i - gnu - do.

Nerina

Par - li da sag - gia o

BC

41

Nerina

bel - la; ma men - tre io fui zi - tel - la, e

BC

44

Nerina

d'o - ro\_a - ve - va\_il cri - ne, e non d'ar - gen - to, pria di mo -

BC

[6]

47

Nerina

rir la ge - ni - tri - ce mi - a tai ri - cor - di la - scio - mmi in tes - ta -

BC

[7b]

50

*Aria*

Nerina

men - to. Se sei bel - la\_e gio - vi - net - ta mi - ra

BC

## Scena VI

5

53

Nerina

ben do - ve tu va -

BC

56

Nerina

per - ché\_a - mor, che al var - co\_as pet - ta quan - do men vi

BC

59

Nerina

pen - se - ra - i fe - ri - ra - ti il tris - ta - rel - lo,

BC

62

Nerina

e dall' am - pia tua fe - ri - ta tro - ve -

BC

64

Nerina

rà l'o - nor l'u - sci - ta per an - dar - se - ne\_in bor -

BC

66

Nerina

del - lo, per an - dar - se - ne\_in bor - del - lo.

BC

6

Scena VI

69

Vln. I

Vln. II

BC

Measures 69-72. Vln. I: measures 69-70 have eighth notes, measure 71 is a whole rest, measure 72 has eighth notes. Vln. II: measure 69 is a whole rest, measures 70-72 have eighth notes. BC: measures 69-72 have a continuous eighth-note pattern.

73

Vln. I

Vln. II

BC

Measures 73-75. Vln. I: measures 73-74 have eighth notes, measure 75 has a whole rest. Vln. II: measures 73-74 have eighth notes, measure 75 has eighth notes. BC: measures 73-75 have a continuous eighth-note pattern.

76

Vln. I

Vln. II

BC

Measures 76-79. Vln. I: measures 76-78 have eighth notes, measure 79 has a whole note. Vln. II: measures 76-78 have eighth notes, measure 79 has a whole note. BC: measures 76-79 have a continuous eighth-note pattern.

## Scena VII

Bato, Nerina, Damira

Bato

Com - pa - gni\_ad - di - o, ad - di - o, ad - di - o,

BC

5

Vln. I

Vln. II

Bato

la - vo - ra - te, la - vo - ra - te;

BC

11

Vln. I

Vln. II

Bato

del vi - ver mi - o ter - mi -

BC

## Scena VII

2  
15

Vln. I

Vln. II

Bato

BC

na - te son le fa - ti - che gli as - pri su - do - ri,

20

Vln. I

Vln. II

Bato

BC

ven - de - mia - to - ri,

25

Vln. I

Vln. II

Bato

BC

da voi lon - ta - no og - gi m'in - vi - o, og - gi m'in -

## Scena VII

3

30

Vln. I

Vln. II

Bato

BC

vi - o. Com - pa - gni, ad - di - o, ad -

35

Vln. I

Vln. II

Bato

BC

di - o, ad - di - o.

41

Bato

BC

mo - glie, fi - glia, al - le - grez - za, al - le - grez - za

43

Bato

BC

buo-ne nuo - ve ap - por - to, for - tu - na - ti noi sia - mo, o con - ten - tez - za.

## Scena VII

4  
47

Damira

Nerina

Bato

BC

Ah! Re cru-de-le! E

Qua-li nuo-ve ci-ar-re - chi?

Cre-on-te il Re d'E - git - to.

51

Damira

Bato

BC

quan-do ful-mi-na - to al suol ca - dra - i?

Quie - ta-ti, che cos'

54

Damira

Bato

BC

Cre-on-te, se - gui, es-pri-mi il fin de det-ti tuo - i.

ha - i?

59

Damira

Nerina

Bato

BC

e quan-do ma - i

Per pre-miar tut-ti no - i og-gi in Cor-te ci-at-ten - de

#



## Scena VII

5

62

Damira

Nerina

Bato

BC

con il Re fa-vel-las-ti? Qual pre-mio me-ri-tas-ti?

Deh,

Per vi-ag-gio il sa-pra-i.

# #

67

Damira

Nerina

Bato

BC

quai stra-ni suc-ces-si al-le mi-se-rie mi-e la for-tu-na pre-pa-ra in ques-to

[6] [6#] 6 #6

71

Damira

Nerina

BC

di-e, pur con-viem-mi-ob-be-di-re, e sot-to fin-te for-me il mio sta-to co-pri-re.

#

6  
77

Scena VII

Nerina

E la nos - tra cam - pan - na, se noi par - tiam a chi vo - gham la - sciar - la?

Bato

Vo - glio per noi ser -

BC

[#] [7] [#]

80

Bato

bar - la, che se a for - tu - na si fer - mia - mo in Cor - te, noi van - tar ci po - tre - mo men - tre nos - tro l'al -

BC

# [#] [#]

84

Bato

ber - go an - co ri - man - ga d'a - ver ca - sa in cit - ta - de, e qui in cam - pa - gna.

BC

[#]

89

Damira

Al - la Cor - te al - la

Nerina

Al - la Cor - te al - la Cor - te al - la Cor - te

A 3

Bato

Al - la Cor - te al - la Cor - te al - la Cor - te.

BC

## Scena VII

7

94

Damira

Nerina

Bato

BC

Cor - te\_al - la Cor - te. al - la Cor - te\_al - la Cor -

Al - la Cor - te\_al - la Cor - te. al - la Cor -

al - la Cor - te\_al - la Cor - te\_al - la Cor -

[#]

99

Damira

Nerina

Bato

BC

te al - la Cor - te\_al - la Cor - te, Al - la Cor - te\_al - la Cor - te.

te. Al - la Cor - te\_al - la Cor - te\_al - la Cor - te\_al - la Cor - te.

te. Al - la Cor - te\_al - la Cor - te\_al - la Cor - te.

te. Al - la Cor - te\_al - la Cor - te\_al - la Cor - te.

106

Vln. I

Vln. II

BC

[#] [#] [#] [#]

Scena VII

8  
113

Vln. I

Vln. II

BC

120

Vln. I

Vln. II

BC

128

Nerina

O per me lie - - - - ta

Bato

O per me lie - - - - ta

BC

6

132

Damira

O per me fie - ra e im - per - ver - sa - ta sor - te.

Nerina

e for - tu - na - - - ta sor - te.

Bato

e for - tu - na - - - ta sor - te.

BC

[#]

## Scena VIII

### Rodope, Nigrane

Rodope BC

Lu - ci bel - le, se bra - ma - te di sa - per di sa -

<sup>8</sup>

Rodope BC

per quan - t'i - o v'a - do - ri, os - ser - va - te - lo a - gl'ar -

<sup>15</sup>

Rodope BC

do - ri, che nel sen, che nel sen voi mi vi - bra

<sup>22</sup>

Rodope BC

te, os - ser - va - te - lo a - gl'ar - do - ri, che nel sen, che nel sen voi

<sup>31</sup>

Rodope BC

mi vi - bra - te. E di - re - te, e di - re - te, che in a - mar - vi

## Scena VIII

2  
37

Rodope

pos-so strug-ger-mi ben, pos-so strug-ger-mi ben, ma non las - ciar - vi

BC

42

Rodope

Pos-so strug-ger-mi ben, pos-so strug-ger-mi ben, ma non las - ciar - vi.

BC

47

Vln. I

Vln. II

BC

52

Nigrane

So a-ve'l tor-men-to ch'io pro-vo in a - mar-ti, per vi-ver con - ten-to mi bas-ta, mi-

BC

60

Nigrane

rar - ti, mi bas - ta mi - rar - ti, per vi - ver con - ten - -

BC

#

## Scena VIII

3

67

Nigrane

BC

to mi bas - ta mi - rar - ti.

72

Vln. I

Vln. II

BC

6

78

Vln. I

Vln. II

BC

83

Rodope

BC

De nos - tri oc - cul - ti af - fet - ti il si - len - zio com - met - to al - la tua fe - de;

86

Rodope

BC

vi - vi cau - to Ni - gra - ne, guar - da, ch'il Re non



## Scena VIII

4  
88

Rodope

sap - pi e non dis - co - pra l'a - mor nos - tro ad\_un cen - no, un det - to, a\_un'

BC

91

Rodope

o - pra.

Nigrane

Sa - rà tom - ba\_il mio co - re per sep - pel - lir le nos - tre fiam - me, o

BC

94

Nigrane

bel - la, cau - to lo sguar - do, e mu - ta la fa - vel - la.

BC

97

Rodope

Per po - ter ar - ric - chir i - do - lo mi - o, la tua pri - va - ta sor - te d'al - te for - tu - ne in

BC

100

Rodope

cor - te spe - ro\_in - dur - re Cre - on - te di me\_ac - ce - so spo -

BC

[6] [6]

102

Rodope

sar - mi, e del tro - no d'E - git - to im - pos - ses - sar - mi

BC

[2]  
[4]  
[6] [6]

## Scena VIII

5

105

Nigrane

Quan - do nel tron sa - ra - i di me ti scor - de - ra - i.

BC

107

Rodope

Sa - rà pri-ma ch'io man-chi\_a te di fe-de del-la li-vrea de l'om-bre il so-le e-re - de.

BC

# [6] [6 3#]  
[4 5]

112

Nigrane

Con - so - la - to mi par - to, mi - par - to. In te con -

BC

[#] 6 #

116

Nigrane

fi - do, in te con - fi - do, e spe - ro.

BC

121

Rodope

Su l'a - li del pen - sie - ro io ti

BC

124

Rodope

se - - - guo, ti se -

BC

Scena VIII

6  
129

Rodope

guo io ti se - guo mia spe - ne.

BC

(#)

134

Rodope

Van - ne\_in pa - ce mio be - ne,

Nigrane

Res - ta\_in pa - ce mio be - ne, Res - ta\_in

BC

138

Rodope

Van - ne\_in pa - ce mio be - ne, van - ne, van - ne Van - ne\_in

Nigrane

pa - ce mio be - ne mio be - ne. Res - ta, res - ta,

BC

144

Rodope

pa - ce mio be - ne, mio be - ne, mio be - ne.

Nigrane

Res - ta\_in pa - ce mio be - ne, mio be - ne.

BC

## Scena IX

### Lerino, Rodope

Lerino BC

Si-gno-ra il tuo Ni-gra - ne fuo - ri di quest - te stan - ze a tem - po il pas - so af -

Lerino BC

fret - ta, Bren-no è di fuor, che di par-lar - ti as - pet - ta.

Lerino Rodope BC

O-be-dis - co. Sia in-tro-dot - to. M'è cos-tui po-co gra-to; ma per es-se-re sta-to il mio pri-

Rodope BC

mo a - ma - to - re, con si - mu - la - to ar - do - re fin - ge-re mi con -

Rodope BC

vie - ne an - co d'a-mar - lo con af - fet - ti men-ti - ti, e lu - sin - gar - lo.

[#] [#] [#]

[6] [6] [#]

## Scena X

### Brenno, Rodope

#### *Aria*

Brenno

Ca - re, Ca - re sem-bian - ze, e bel - le,

BC

6

Brenno

dell' ac - ce - so mio cor dol - ce, dol - ce con-for - to tra l'in -

BC

[4 3#]

11

Brenno

ter - ne fiam-mel - le, tra l'in - ter - ne fiam-mel - le, in o - lo-caus-to l'al-ma mi - a in o - lo -

BC

15

Brenno

caus-to l'al-ma mia vi por - to. Deh non sia-te al mio\_a - mor, deh non sia-te al mio\_a -

BC

22

Brenno

mor giam - mai ru - bel - le. Deh non sia-te al mio\_a - mor giam -

BC

Scena X

Brenno

30

mai ru - bel - le Ca - re, ca - re sem - bian - ze e bel - le.

BC

[4 3#]

Vln. I

37

Vln. II

BC

Vln. I

44

Vln. II

BC

Vln. I

50

Vln. II

BC

[#] [4 3]

## Scena X

3

56

Rodope

Tan - to o cru - do ri - tar - di in ve - nir - mi\_a ve - der? Ah! se pun - to dai

BC

[#]

60

Rodope

dar - di della - mo - ro - so ar - cier tu fos - si, non sa - res - ti co - sì

BC

63

Rodope

pi - gro in ve - nir - mi\_a ri - tro - var. E non mi la - scie - res - ti l'o - re in - te - re qui

BC

66

Rodope

so - la a so - spi - rar.

BC

[#]

69

Brenno

Non mai so - la tu sei lu - ce de - gli oc - chi mi - ei, che sa - ben - ne tal - vol - ta vi - vo da te lon - ta - no

BC

[6]

73

Brenno

il mio cor ad o - gn'o - ra in - vi - si - bil t'as - sis - te, e u - mil t'a - do - ra.

BC



## Scena XI

### Lerino, Rodope, Brenno

Lerino 
  
 Da-te fi-ni\_a' dis-cor-si, non più tan-ti co mio, tan-ti mio be - ne. Dal-la cac-cia\_è tor-

BC 
  
 #

Lerino 
  
 na - to il Re Cre - on - te, e a ques - ta par - te ei vie - ne.

BC 
  
 # [ # ]

Rodope 
  
 Ohi - mè par - ti mio co - re.

Brenno 
  
 Qui mi trat - tien co' sue ca -

BC 
  
 [ #6 ] [ # ] [ # ]

Lerino 
  
 Tor - ne - ra - i. In

Rodope 
  
 te - ne\_a - mo - re Quan - do?

Brenno 
  
 [ 4 #3 ] [ #6 ]

BC 

## Scena XI

2  
14

Lerino

Rodope

Brenno

BC

Fi - ni-te-la\_u-na vol - ta ch'il Re vi co-glie-rà.

bre - ve, Le - ri - no te'l di - rà.

[4 #3] [4#] [#]

18

Rodope

Brenno

BC

Par - to,

Per ob-be-dir - ti al - tro-ve il pas - so in - vi - o. Par - ti,

[#] [#]

23

Rodope

Brenno

BC

mia vi - ta, ad - di - o, ad - di - o.

mia vi - ta, ad - di - o, ad - di - o.

## Scena XII

Rodope, Lerino

Rodope

Sem-pi-cet - to\_a-ma - to - re, co - me\_i-nes-per - to ei be - ve in cop - pa di dol -

BC

4

Rodope

cez - za mil - le bu-gie gra - di - te re-se per lui con - di - te nel mar del' ac - cor - tez - ze.

BC

8

Rodope

Do - v'è Cre-on - te, ov' è l'i - na-mo - ra - to Re?

Lerino

Qui in bre - ve il ve - drai;

BC

12

Rodope

Tra le piu - me se -

Lerino

In sì leg-gia-dro scher - zo giun-ge - rà pres-to il ter - zo.

BC

17

Rodope

den - do tem-prar vo' sin che giun - ge con l'ar-mo - ni - a de' mu - si - ci stru-men - ti

BC

[#] [6 7 6 5] 7 [b]

Scena XII

2  
21

Rodope

l'a - ma - ro a' miei tor-men - ti.

Lerino

Più lie - to ei di - ver -

BC

[b6] [b6 5 3#] b

25

Lerino

rà, all' or che del tuo can - to, le vo-ci-in - na - mo - ra - te as - col - te - rà

BC

6 6

29 *Aria*

Rodope

Chi d'a-mor non sa i con-ten - ti lo do-man-di a ques-to cor.

BC

31

Rodope

Chi d'A-mor non sa i con-ten - ti lo do-man-di a ques-to cor.

BC

33

Rodope

Lo do - man - di a ques - to cor, lo do - man - di a ques - to cor

BC

## Scena XII

3

35  
Rodope  
che di-rà pe - ne\_e tor - men - ti, crud-di\_af - fan - ni,  
BC

37  
Rodope  
e fie - re no - ie, son le gio - ie di quel cie - co tra - di - tor.  
BC

39  
Rodope  
Di quel cie - co tra - di - tor. chi d'a - mor non sa i con - ten - ti.  
BC

41  
Rodope [b]  
Lo do - man - di a ques - to cor lo do - man - di a ques - to cor.  
BC

43  
Rodope  
Lerino  
Sen - to gen - te: è Cre - on - te, a te Si - gno - ra: ab - bi l'as - tu - zi - e pron - te.  
BC

48  
Rodope  
Vo - glio qui - vi ap - pog - gia - ta mes - ta fin - ger - mi. E ad - do - lo - ra - ta.  
Lerino  
O be - ne.  
BC

## Scena XIII

### Creonte, Rodope, Lerino

Creonte

Che mi - ro em - pia For - tu - na? Da qual nu - be, im - por - tu - na di

BC

[b]

4

Creonte

tor - men - to - so duol of - fus - ca - to, è il mio sol? Ro - do - pe? Spir - to mi - o? Che t'af -

BC

[6]

8

Creonte

lig - ge mio be - ne? Pu - pil - let - te se - re - ne a - pri - te - vi sol - tan - to ch'io la ca - gion com -

BC

#

12

Rodope

Sin che da me lon -

Creonte

pren - da del vos - tro, a - cer - bo, e do - lo - ro - so pian - to.

BC

b [4 3] b

17

Rodope

ta - no a - mato Re vi - vrei, sem - pre in un mar di la - cri - me do - len - ti, sep - pel - li -

BC

[b] [b]

21

Rodope

rò di ques - te lu - ci i ra - i.

BC

[b]

## Scena XIII

24

Creonte

Se da te mi dis-giun - se del - la cac - cia il di - let - to, te - co\_a\_u - nir - mi ri -

BC

[b]

27

Creonte

tor - na ca - te - na\_in - dis - so - lu - bi - le d'af - fet - to.

BC

30

Rodope

Se di cac - cia sei va - go da me da me non ti par - ti - re cer - ca - mi

BC

34

Rodope

que - sto se - no e tro - ve - rai la fe - ra di ge - lo - sia se - ve - ra, che cru - de - le, ad o - gni\_o - ra

BC

38

Rodope

l'a - ni - ma mi di - vo - ra. Che cru - de - le ad'o - gn'o - ra l'a - ni - ma mi di - vo - ra.

BC

44

Rodope

Creonte

L'uc - ci - de - rò mio co - re con quell' a - cu - to stra - le con cui l'ar - crier d'a - mo - re fe - ce all'a - ni - ma

BC



## Scena XIII

3

48

Rodope

Vi - vrò sem - pre ge - lo - sa.

Creonte

mi - a pia - ga le ta - le. lo sem - pre a - man - te.

BC

53

Rodope

Sa - rò fi - da in a - mar - ti. Tut - to, è ver: ma... Du - bi - to che non

Creonte

Ed io cos - tan - te. Che bra - mi?

BC

# [♯]

58

Rodope

m'a - mi. Te - mo che sia - no ques - te vo - ci di com - pli - men - to.

Creonte

Chie - di - lo al mio tor - men - to

Lerino

BC

[6 3]  
[4 5]

63

Creonte

Lerino

Che me - la - te pa - ro - le? Che in - zuc - che - ra - ti det - ti? Da - te fe - de al - le don - ne, da - te fe - de al - le

BC

[6] [6]

4  
67

Scena XIII

Creonte

Lerino

BC

Se di mia fe - de o ca - ra, ac - cer - tar - ti de -

don - ne o sem - pli cet - ti.

[#]

71

Rodope

Creonte

BC

si - i, cer - ca do - man - da, vuoi pro - va del mio\_a-mor? Chie-di, co-man - da.

[#]

75

Rodope

Creonte

BC

Vor - rei con dop-pio no - do d'a - mo - re e d'l - me - ne o strin - ger-tia al sen mio Re, co-sì po-

[6]

79

Rodope

Creonte

BC

tre - i da cru-da ge-lo si - a l'al - ma sa - nar - mi, e dir Cre - on - te è mi - o, non può, non può la -

## Scena XIII

5

83

Rodope

sciar - mi.

Creonte

Gran - de ri-chies - ta a - scol - to, O ti-ran-nia d'a -

BC

[6#]

87

Creonte

mo-re, tra i lac-ci d'un bel vol-to pri-gio-ne - ro con - ve-gno a chi die-di il mio cor dar an-ch'il

BC

91

Creonte

re - gno. So, che al tron su-bli-man-do u-na Ro-do-pe, of-fen-do il mio re-a-le sta-to, son Re,

BC

95

Creonte

ma\_in-na-mo-ra - to: se al-cun del mio fal-li-re l'al-ta-ca-gion ri-chie-de, mi scu-se-rò con

BC

99

Creonte

di - re che\_a-mor è cie - co, e la ra-gion non ve - de. Ro-do-pe, ho già ri -

BC

104

Rodope

E che? O

Creonte

sol - to. Di com-pia-cer - ti. Ec - co la des - tra.

BC

#

Scena XIII

6  
108

Rodope

me fe - li - ce, me fe - li - ce. Che ti tur - ba mio Re?

Creonte

Ohi - mè. Stra - va - gan - te ca -

BC

112

Creonte

du - ta, por - ten - to - sì ac - ci - den - ti, pro - di - gio - sì ac - ci - den - ti, s'a - ni - ma - no le

BC

115

Creonte

te - le per tur - bar le mie gio - ie, e - d'un ri - trat - to su - le dol - cez - ze mie vo - mi - ta il fe - le.

BC

119

Creonte

Ben - ché es - tin - ta Da - mi - ra in - vi - da a miei con - ten - ti an - co in pit - tu - ra le mie de - li - zie fu - ne -

BC

123

Creonte

star pro - cu - ra. sot - to più lie - ti aus - pi - ci ri - ser - bo il con - so - lar - ti, o mia di - let - ta,

BC

127

Creonte

non tra - au - gu - ri sì mes - ti, ed in - fe - li - ci.

BC

130

Rodope

Dis - tur - bo ma - le - det - to, ne mi - ca, e ria for - tu - na spe - ro d'es - ser Re - gi - na al tuo dis - pet - to.

BC

[b] [b] [b] [z]

# Scena XIV

## Lerino

Lerino

Ma - le - det - to ri - trat - to, po - te - vi pur po - te - vi sol per

BC

Lerino

bre - ve mo - men - to far di men di ca - de - re, e non tur - bar di

BC

Lerino

Ro - do - pe e non tur - bar di Ro - do - pe il vo - le - re

BC

[#]

8 *Aria*

Lerino

Don - ne mi Ras - sem - bra - te si - mi - li al - la pit -

BC

13

Lerino

tu - ra si - mi - li al - la pit - tu - ra in o - gni par -

BC

[#]

17

Lerino

te, co - lo - ri - te e stris - cia -

BC

[#] [2] [2]

## Scena XIV

2  
23

Lerino

te sie - te sul vol - to, e tut - te

BC

[#]

28

Lerino

fat - - - - te ad

BC

32

Lerino

ar - te. Sie - te sul vol - to,

BC

[#]

37

Lerino

e tut - te fat - - - -

BC

[#]

43

Lerino

te ad ar - te.

BC

[#]

49

Lerino

Sol u - na dif - fe - ren - za tra voi bel - le ri - tro - vo, ed il ri - trat - to:

BC

52

Lerino

go - diam ques - to con gl'oc - chi, go - diam ques - to co -

BC

## Scena XIV

3

58

Lerino

gl'oc - chi, e voi, e voi, e voi col tat - to.

BC

64

Lerino

Go - diam ques - to con gl'oc - chi, go - diam ques - to con gl'oc - chi e

BC

71

Lerino

voi, e voi, col tat - to, e voi col tat - to.

BC

77

Vln. I

Vln. II

BC

87

Vln. I

Vln. II

BC

6 7 6 7 6



## Scena XV

### Nigrane, Brenno

Nigrane

A - man - ti, in - ca - te - na - - - to por - to tra lac - ci, tra

BC

5

Nigrane

lac - ci il cor, e pur ben - chè le - ga - to non cer - co

BC

[6]

9

Nigrane

ma - i, non cer - co mai la li - ber - tà d'a - mor; e pur ben - chè le -

BC

[#]

13

Nigrane

ga - to non cer - co ma - i, non cer - co mai la li - ber - tà d'a - mor.

BC

17

Nigrane

Go - do vi - ver in pe - ne, ca - re e dol - ci d'a - mor son le ca -

BC

[#]

## Scena XV

2  
21

Nigrane

te - - - - ne. Ca-re\_e dol - ci d'a - mor son le ca -

BC

25

Nigrane

te - - - - - ne.

BC

29

Vln. I

Vln. II

BC

6 6

32

Vln. I

Vln. II

BC

b

36

Brenno

Son fe - ri - to, e son a - man - te, né sa-nar al - tro mi può,

BC

[#]

## Scena XV

3

40

Brenno

ch'il vez-zo-so\_e bel sem-bian-te di col-lei, che m'im-pia-gò. Ch'il vez-zo-so\_e bel sem-

BC

44

Brenno

bian-te di co-lui che m'im-pia-gò che m'im-pia-gò

BC

48

Vln. I

Vln. II

BC

52

Vln. I

Vln. II

BC

56

Nigrane

A-mi-co par che in-sie-me\_i ves-sil-li d'a-mor am-bi se-guia-mo, e che con-

BC

## Scena XV

4  
59

Nigrane

ten - ti u - ni - ta - men - te\_a - mia mo.

Brenno

A - mo, Ni - gra - ne, è ve-ro,

BC

62

Brenno

e se\_a te fos-se del-la da - ma, ch'a - do - ro no-to\_il no - me, l'as - pet - to, e la co -

BC

65

Brenno

stan - za, tu di-res - ti, ch'in pre - gio ogn' al - tra\_a-van - za.

BC

69

Nigrane

Se\_a te fos - se per-mes - so co - nos - cer l'i - dol mi - o, scu - sa-mi Bren - no, ve - dres - ti

BC

72

Nigrane

quel ch'il pen-sier tuo non cre - de, con-fes - se - res - ti, che la tua li ce - de.

BC

76

Nigrane

Brenno

Non con-ten-diam di ques-to, già ben tu sa - i, ch'o - gn'a - ma - tor, ch'è scal - tro l'i - dol suo

BC

## Scena XV

5

80

Nigrane

Brenno

BC

Fe - li - ce io

sti - ma as-sai più bel dell' al - tro — Co-me hai sor - te in a - mar?

84

Nigrane

Brenno

BC

vi - vo, og - gi ap - pun - to al mio be - ne ques - ta let - te - ra scri - vo.

Ve - di s'an - diam del pa - ri,

[#] [6] [6] #

88

Nigrane

Brenno

BC

an - ch'io ver - ga - i ques - ta car - ta già po - co, do - ve al mio be - ne in - vi - o chiu -

# # [6] [6#]

92

Nigrane

Brenno

BC

A - mi - ci co - sì ca - ri non si mos - tri - no a -

so il mio fo - co.

[#] # [6] [6]

Scena XV

6  
95

Nigrane

va - ri di pa - le - sar la so - pra scrit - ta so - la.

Brenno

So, che ta - cer sa - prai, ciò mi con - so - la.

BC

[#] [6#]

99

Nigrane

"A Ro - do - pe bel - la." Nel dar - mi il fo - glio er - ras - ti il mio mi ri - tor -

Brenno

Leg - gi.

BC

[#] [6#]

103

Nigrane

nas - ti. È tua let - te - ra quel - la. È tu - a, è tua let - te - ra

Brenno

È mia let - te - ra quel - la. È mi - a.

BC

[#]

106

Nigrane

quel - la. È tu - a, Leg - gi, "A Ro - do - pe bel - la."

Brenno

È mia let - te - ra quel - la, è mi - a, leg - gi, "A Ro - do - pe bel - la."

BC

[6]

## Scena XVI

### Creonte, Nigrane, Brenno

Creonte

Te-me-ra-ri\_im-paz-zi-ti, fol-li\_e cie-chi\_a-ma-to-ri, in de-gni pre-ten-so-ri, e

BC

[6]

4

Creonte

sie-te tan-to\_ar-di-ti di scri-ver a co-lei, che pur v'è no-to es-ser di ques-to cor dol-ce ca-te-na?

BC

6

8

Creonte

Non so, chi mi raf-fre-na, che\_al mio gius-to fu-ro-re or, or sa-cri-fi-ca-ti non vi fac-cia ca-

BC

11

Creonte

der am-bi sve-na-ti. "Mia Fiam-ma." Ah! Fel-lon ri-o, tua fiam-ma il fuo-co mi-o?

BC

[b] [♯] [6♯]

17

Nigrane

Si-re. Scu-sa-mi A-mo-re

Creonte

Sde-gno\_as-col-tar-ti. Ta-ci. Quie-ta-ti tra-di-to-re.

BC

[6]



Scena XVI

2  
22

Creonte

"Mia ca - ra." Ah! ben vo - gl'io che di ques - ta vo - ce ar -

BC

25

Creonte

di - ta ca - ra ti cos - ti con l'es - bor - so in - te - ro del san - gue di tua vi - ta.

BC

28

Nigrane

Si - gnor.

Brenno

Mio Re. O - di. Si -

Creonte

Fre - na i tuoi det - ti. Non più. Ta -

BC

32

Creonte

ce - te: re - i di le - sa Ma - es - ta - de am - bi voi se - te, trop - po of - fe - so m'a -

BC

35

Creonte

ve - te: al par di ques - te car - te, che ca - do - no al mio

BC

38

Creonte

piè la - ce - re e pes - te, te - me - ra - ri do - vres - te res - tar dall' i - ra mi - a dis -

BC

## Scena XVI

3

41

Creonte

fat - ti, e in - fran - ti, pre - ten - so - ri ar - ro - gan - ti; ma quel mer - to, ch'un tem - po v'ac - quis -

BC

# [6] #

44

Creonte

tas - te in ser - vir la mia co - ro - na, or la vi - ta vi do - na.

BC

48

Creonte

Sia - vi ca - par - ra in tan - to di mia re - gia pie - tà l'ir - ve - ne in ban - do, con es - pres - so co - man - do di la -

BC

51

Creonte

sciar ques - ta reg - gia, i - te - ne al - tro - ve: tan - ti ful - mi - ni Gio - ve non ha per sa - et -

BC

[6] [6]

54

Creonte

tar i rei vi - ven - ti, quan - ti fie - ri tor - men - ti sa - prò in - ven - tar per

BC

57

Creonte

far - vi dar la mor - te, se il ri - na - scen - te di vi tro - vo in Cor - te.

BC

[6] [6] [6] [6]

## Scena XVI

4  
61

Nigrane

Ah! Non sia ver già ma - i per - fi-do fa - to, ch'io par - ta dal mio be - ne a -

BC

64

Nigrane

man - te a - ma - to.

Brenno

As - tri cru - di, e fa - ta - li

BC

68

Brenno

con-si-glia - te-mi voi ciò, che far deg - gio, mai non so - fri nel-l'a-mor mi - o ri - va - li s'io

BC

72

Brenno

par - to è ma - le, e se qui res - to è peg - gio

BC

## Scena XVII

## Damira

Damira BC

Mu - ra, Mu - ra\_a - do - ra - te, e ca -

5

Damira BC

re, che fos - te già di mia gran - dez -

13

Damira BC

za il seg - gio

20

Damira BC

di mie sven - tu - re a - ma - re tra - gi - ca sce - na fat - te or -

28

Damira BC

vi ri - veg - gio or vi ri - veg - gio.

34

Damira BC

Pa - zien - za, co - sì va; co - sì va. Pa - zien - za,

## Scena XVII

2  
38

Damira

co-si va, co - si va. Sem-pre, sem - pre vi ci - ne all' al - tez - za d'un

BC

42

Damira

Tron son le ro - vi - ne. All' al - tez - za d'un Tron son

BC

45

Damira

le ro - vi - ne, all' al - tez - za d'un Tron son le ro - vi - ne.

BC

49

Vln. I

Vln. II

BC

54

Vln. I

Vln. II

BC

## Scena XVIII

Bato, Damira

Damira

Bato

BC

Fi - dal - ba as - pet - ta, as - pet - ta: pur ti giun - go al - la fi - ne,

4

Damira

Bato

BC

d'ar - ri - var al - la cor - te hai la gran fret - ta. Scu - sa - mi s'io m'a - van - zo, tu

7

Damira

Bato

BC

sei di pa - so tar - do, ten - go il mio più ve - lo - ce, e più ga - gliar - do.

## Scena XIX

Sicandro, Damira, Bato, Nerina

Violino I

Violino II

Sicandro

BC

Noz - ze, noz - ze, con - ten - ti, con - ten - ti,

6

Vln. I

Vln. II

Sicandro

BC

con - ten - ti, con - ten - ti.

12

Vln. I

Vln. II

Sicandro

BC

Noz - ze, noz - ze, con -



## Scena XIX

2

17

Vln. I

Vln. II

Sicandro

BC

ten - ti, con - ten - ti. La reg - gia fes -

22

Vln. I

Vln. II

Sicandro

BC

teg - - - - - gia per si lie - ti e - ven -

27

Vln. I

Vln. II

Sicandro

BC

ti. Noz - ze, noz - ze, con - ten - ti, con - ten - ti

34

Vln. I

Vln. II

Sicandro

BC

Con - ten - - - - ti.

[#]

## Scena XIX

3

41

Vln. I

Vln. II

Damira

BC

Noz - ze, den-tro la reg-gia? E che fia

46

Damira

BC

ma - i? Fer - ma - te - vi o sos - pet - ti, non m'uc-ci - de - te

[#]

50

Damira

Sicandro

BC

o tor-men-to si gua - i. Nar - ra-mi in gra - zi - a ò a - mi - co

[#]

#

54

Damira

BC

la ca - gio - ne a me i - gno - ta di sì stra - ne al - le - grez - ze?

[#]

[#]

56

Sicandro

BC

Che leg-gia - dre, leg-gia - dre va - ghez - ze? Tra Ro - do-pe e Cre -

[#]

6#

#

4

## Scena XIX

59  
Sicandro  
8 on - te og - gi\_n cor - te si spe - ra ve - der lie - ti spon -

BC

[#]

61  
Damira  
In - fe - li -

Sicandro  
8 sa - li, noz - ze\_e fes - te re - a - li. \_\_\_\_

BC

[4 #3]

64  
Damira  
ce che sen - to? Oh! Di - o! Oh! Di - o son mor -

BC

#

67  
Damira  
ta: Il Re vuol am-mo-gliar - si

BC

#

71  
Sicandro  
8 Ba - to? È ques - ta la tua fa -

Bato  
A te ch'im-por - ta? Si - can - dro?

BC

[#] #

74  
Sicandro  
8 mi - glia?

Bato  
Si: è mia mo - glie cos - te - i, l'al - tra mia fi - glia.

BC

## Scena XIX

5

77  
Sicandro  È as - sai cor - te - se\_e Bel - la.

Bato  che Fi - dal - ba s'ap - pel - la.

BC  [#]

80  
Nerina  Per mia fè, che l'ho det - to, Ap - pe - na ab - bia - mo den - tro di ques - te mu - ra il pie - de

BC 

83  
Nerina  mos - so, che su - bi - to tro - via - mo un cor - ti - gian, che ci fà con - to\_a - dos - so.

BC 

86  
Sicandro  Se - gui - te - mi, di gui - da mi ser - vi - no'al la reg - gia, ov' è Cre -

BC 

89  
Sicandro  on - te che gra - ti ac - co - gli - men - ti a cias - cun ren - de go - drà in ve - der - vi,

BC 

92  
Sicandro  il vos - tro\_ar - ri - vo at - tende.

BC 

# Scena XX

Lerino

*Aria*

Lerino

Paz - zi\_a - man - ti, o quan - to\_io ri - do, paz - zi\_a - man - ti.

BC

4

Lerino

ò quan - to\_io ri - do nel ve - der - mi tut - to gior - no sos - pi - rar \_\_\_\_\_ mes - ti d'in -

BC

8

Lerino

tor - no al - le di - ve, che\_a - do - ra - - - - te.

BC

12

Lerino

Se bra - ma - te ri - sa - nar vo - stri mar - ti - ri, o - ro, o - ro spen -

BC

17

Lerino

de - te, e \_\_\_\_\_ non so - spi - - - ri. O - ro,

BC

2

## Scena XX

25

Lerino

o - ro spen - de - te e non so - spi - ri.

BC

33

Vln. I

Vln. II

BC

37

Vln. I

Vln. II

BC

43

Vln. I

Vln. II

BC

## Scena XXI

Nerina, Lerino

Nerina

BC

In - van tra ques - ta gen - te chia - mo, ri - cer - co, e chie - do, del con -

Nerina

BC

sor - te no - vel - le, io non lo ve - do. Con Fi - dal - ba - la cor - te i - to sa -

Nerina

BC

rà, sen - za pun - to cu - rar - si, ch'io smar - ri - ta mi si - a sul - la pub - bli - ca vi - a.

Nerina

BC

Se ri - tor - nar po - tes - si nel pri - mie - ro mio fior di giu - ven - tù. So ben io, che l'in - gra - to di

[6] [6] [6]

Nerina

BC

me si pren - de - reb - be cu - ra as - sai. *Aria* O di mia



## Scena XXI

2  
19

Nerina

ver - de e - tà gio - - - ie,

BC

23

Nerina

gio - - - ie a - mo - ro - se. Quan - to

BC

[#]

28

Nerina

spes - so do - len - te, do - len - te or vi de -

BC

32

Nerina

plo - ro, quel crin ch'un tem - po in - su - per -

BC

37

Nerina

bi - va in o - ro, or tra la ne - ve ha le sue

BC

[#]

42

Nerina

pom - pe as - co - se. Quel crin ch'un tem - po

BC

[#]

## Scena XXI

3

47

Nerina

BC

in - su - per - bi - va in o - ro, or tra la ne - ve

52

Nerina

BC

ha le sue pom - pe as - co - se O di mia

57

Nerina

BC

ver - de e - tà gio - - - ie,

61

Nerina

BC

gio - - - ie a - mo - ro - se.

[#]

65

Vln. I

Vln. II

BC

Scena XXI

4  
71

Vln. I

Vln. II

BC

76

Lerino

Men-tre lie-to cias-cu-no del po-po-lo fes-tan-te stu-dia for-me in-ven-tar per mas-che-

BC

[7]

79

Lerino

rar-si, tra le-ti-zie co-tan-te sol-te mes-ta qui tro-vo a la-men-tar-si.

BC

[7 $\flat$ ] [6 $\flat$  5/4 3]

83

Nerina

E non vuoi, ch'io mi dol-ga, se ne l'an-dar\_a cor-te ho per-du-to u-na fi-glia, ed

BC

$\flat$   $\flat$

87

Lerino

E di ciò ti la-men-ti? È po-co ma-le

Nerina

il con-sor-te.

BC

[7]

## Scena XXI

5

92

Lerino

per - de - re l'u - na, e l'al - tro, per - de - re l'u - na, e l'al - tro è ca - pi - ta - le.

Nerina

BC

[6]

96

Lerino

O - vun - que vuoi.

Nerina

Al Tro - no di Cre - on - te gui - da - mi in gra - zia o\_a - mi - co.

BC

100

Lerino

m'ob - bli - go di con - dur - ti sin che ri - tro - vi li com - pa - gni tu - oi. An - diam:

BC

104

Lerino

fer - ma - ti, mi - ra, mas - che - ra - ta gen - til ch'in piaz - za or giun - ge, sot - to del - le fi - nes - tre di

BC

#

108

Lerino

ques - te da - me bel - le fa - cil - men - te fer - man - do - si po - tri - a qual - che dan - za for -

BC

6  
111

Scena XXI

Lerino  
mar con leg-gia - dri - a. Ri-ti-riam-ci\_a ve-der - la

Nerina  
An-dian-ne si.

BC

115

*A 2*

Lerino  
Al go - de - re, al go - de - re, all' al - le - grez - za

Nerina  
Al go - de - re, al go - de - re, all' al - le - grez - za,

BC

118

Lerino  
all' al - le - grez - za, l'u-ma - no pia - ce - re. Qua-si\_a - la - to, po - co

Nerina  
all' al - le - grez - za l'u-ma - no pia - ce - re. Qua-si\_a - la - to, po - co

BC

121

Lerino  
du - ra, e pre - sto v à, pre - sto v à.

Nerina  
du - ra, e pre - sto v à, e pre - sto v à, il pas - sa - to\_è un'om - bra,

BC

## Scena XXI

7

124

Lerino

Il pas-sa-to\_è un'om-bra\_un fu ne ri - tor-no a noi fa più. Il ven-

Nerina

un fu, ne ri - tor - no\_a noi, ne ri - tor-no a noi fa più; il ven - tu-ro\_in cer - to stà,

BC

128

Lerino

tu-ro\_in-cer-to stà, il pre-sen-te sol s'ap-prez - za. Il pre-sen-te sol s'ap-

Nerina

il pre-sen-te sol s'ap-prez - za. Il pre-sen-te sol s'ap-

BC

131

Lerino

prez - za. Al go-de-re, al go-

Nerina

prez - za. Al go-de-re, al go-de-re,

BC

134

Lerino

de-re, all' al-le-grez-za al-le-grez-za.

Nerina

all' al-le-grez-za. al-le-grez-za.

BC

## 10 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma obra musical transmitida por escrito atinge dois níveis: o do texto, difundido por cópia e o da execução musical – sempre passando por uma mediação interpretativa. A cópia é difundida por amanuenses ou copistas, e a execução através dos intérpretes que a tornam realidade sonora. Os dois níveis do texto e da execução, que seria o desempenho musical, não são isolados. O texto que havia sido fixado pelo compositor em um primeiro momento, o da criação, é modificado e enriquecido através da sua tradição. Consideremos assim, que a prática musical de um determinado período pode também ser considerada “um testemunho de um impresso ou manuscrito e permanece [se perpetua] na tradição [no sentido filológico] como transmissor subsequente a partir dos testemunhos que se reinicia” (CARACI, 2012, p.15).

Nós procuramos aplicar a revisão, análise semiográfica<sup>150</sup>, a comparação entre os dois modelos de referência, que eram na gênese os mais antigos, o ambiente em que foi produzida a ópera e a vida do compositor, sua tradição através de dedicatórias e prefácios originais – sempre pensando na restituição do texto, com competência musicológica e interpretativa. Assim, não sendo o produto final para esta tese, a publicação de uma edição crítica, nós procuramos colaborar com elementos necessários e acessórios da metodologia usados na filologia musical.

É óbvio, dado o relato acima, devemos nos perguntar se o programado foi efetivamente completo: houve a impossibilidade para realizar um trabalho de tal envergadura no período destinado a um doutorado. Não executamos tudo o que foi planejado no início, como p.e., a tradução integral e edição crítica do libreto à altura, pois não tínhamos tempo para atender aos critérios rigorosos exigidos da filologia, o que nos possibilita uma outra pesquisa ainda sobre esta obra. A transcrição foi conduzida sobre um único testemunho da parte literária e outro da parte musical, que também é considerada literária e ainda por cima principal, pois foi a edição mais próxima à execução da ópera.<sup>151</sup> Deixamos em notas as modificações feitas no aparato crítico. Os interventos modernizaram a notação e também o idioma italiano

---

<sup>150</sup> Representação por meio de sinais gráficos, notação.

<sup>151</sup> Apesar de nós elencarmos as versões ou outros testemunhos encontrados da tradição da ópera.



para facilitar o intérprete que posteriormente executará a obra. No entanto, apesar da previsão excessivamente otimista, resta-nos a declaração principal sobre como teria sido realizada a edição crítica com o olhar da filologia musical, que é de grande importância e ainda permanece pouco conhecida da musicologia no Brasil.

Outro fator importante desta tese, foi a redescoberta de grandes compositores do passado, aplicações e significados que foram além dos estudos musicológicos. Não é casual que várias edições modernas são de música antiga. Há uma necessidade sentida fortemente de tornar disponível as óperas de grandes músicos, no caso, italianos dos séculos XVI e XVII. Este é um movimento de renovação e inspiração sobre um passado remoto, depois da habitual pesquisa sobre um passado próximo representado sobretudo nas óperas belcantistas e veristas. A presença de Pietro Andrea Ziani, mesmo com tantas obras sacras/religiosas e do gênero representativo não era conhecida e nem editada, com alguma exceção: isto foi um convite para esta pesquisa, sobretudo a ópera estudada, *Le fortune di Rodope e Damira*. De uma parte a disponibilidade dos testemunhos (não de todos) facilitou a disposição para a transcrição, e mesmo que não seja considerado atualmente, podemos afirmar que Pietro Andrea Ziani foi um dos compositores que se destacaram e despertaram estudos no período da ópera do Século XVII, não só em Veneza, como no norte da Itália, Áustria e finalmente, Nápoles, que posteriormente tornou-se polo da ópera e onde o compositor veio a falecer. Podemos citar a pesquisadora Saskia Woyke, que defendeu em seu doutorado, que *Le fortune di Rodope e Damira*, de Aurelio Aureli e Pietro Andrea Ziani foi a ópera mais representada nas décadas de sessenta e setenta do século XVII na Itália, ainda não unificada. Sendo elo de ligação, os autores/compositores que pertenciam às academias venezianas. Não podemos esquecer que, de acordo com Ellen Rosand, a ópera considerada mais famosa em seu tempo, de todo o século XVII, foi *La finta pazza* de Giulio Strozzi e Francesco Saccati, ambos literato e músico da academia; nesta obra a atriz-cantora que personificou a protagonista Deidâmia, era nossa personagem central, Anna Renzi. Reforçamos que a primeira diva da ópera italiana reuniu as qualidades vocal e histrionica e foi a verdadeira força motriz e inicial para a pesquisa que efetuamos sobre a ópera veneziana do Século XVII.

Enfim, para terminar nossas considerações, podemos usar das palavras do modelo de referência da metodologia de filologia musical aplicada à esta obra, nas palavras de Caraci Vela:

Se a prática é indispensável à plena realização da música, não é relevante para sua sobrevivência, confiada aos textos musicais também em total ausência de execução; todavia, quando teve uma base onde se fixar por escrito também encontrou a única maneira de continuar a existir ao longo do tempo (CARACI, 2012, p.16. Tradução nossa).

## REFERÊNCIAS

ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger. **Uma história da ópera**. Companhia das Letras. 2015. Tradução: Paulo Geiger.

ANTONICEK, Theophil. **Beobachtungen zu den Wiener Opern von Pietro Andrea Ziani**, *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*: Venice, 1984.

\_\_\_\_\_. **Die Damira-Opern der beiden Ziani**, in: *Analecta musicologica*, Köln (Böhlau) 1974 (Studien zur italienischen Musikgeschichte 14), p. 176-207, p. 181.

AURELI, Aurelio. **Le Fortune di Rodope e Damira**. Dramma per Musica. Ed. Andrea Giuliani. Venezia, 1657.

BASSETTO, Bruno F. **Elementos de Filologia Romanica**. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, 456 pp.

BERNARDES, Ricardo. **Edição musical do repertório brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e XIX**: Problemática das intervenções do editor. I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, Mariana, 18 a 20 de julho de 2003. *Anais..* Mariana: Fundarq, 2004, p. 51-60.

BIANCONI, Lorenzo. **Il teatro d'opera in Italia**. Bologna, 1993.

BIANCONI, Lorenzo. **Hors-d'oeuvre alla filologia dei libretti**. Il Saggiatore Musicale. Rivista semestrale di musicologia. Anno II, n.1, 1995, 143–154.

BIANCONI, Lorenzo and WALKER, T. **Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera**, *Early Music History*, 4 (1984), 211–99.

CAFFI, Francesco. **Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di S. Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)**, vol. 1., Venezia (G. Antonelli) 1854, pp. 302-307, p. 302, und vol. 2, Venezia (G. Antonelli) 1855.

CAMBRAIA, César N. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARACI VELA, Maria. **La filologia musicale**. Istituzioni, storia, strumenti critici. Vol. 1. Libreria musicale italiana, 2015.

\_\_\_\_\_. **La filologia musicale**. Istituzioni, storia, strumenti critici, vol. 1, (Nuova edizione aggiornata), Lucca, LIM, 2015.

\_\_\_\_\_. **La filologia musicale**. Istituzioni, storia, strumenti critici, vol. 3 (Antologia di contributi filologici), Lucca. LIM, 2013.

\_\_\_\_\_. **Musical Philology**. Institutions, History, and Critical Approaches, vol. I, Historical and Methodological Fundaments of Musical Philology, Pisa, ETS, 2015.

CARPANI, R. e LUNGHI, M. **Note sui possibili circuiti teatrali tra Venezia e i centri del Nord Italia**. FD Museo, Insula Fulcheri, 2010.

CUNHA, Celso e CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**, 13.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Sá da Costa, 1997.

FABRI, Paolo. **Il secolo cantante**. Bologna, il Mulino, 1990.

FIGUEIREDO, Carlos A. **Editar José Maurício Nunes Garcia**. Tese (Doutorado) – Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, 2000. 2v.

GLIXON, Beth L. **Private Lives of Public Women: *Prima Donnas* in Mid-Seventeenth-Century Venice**. Music and Letters 76, 1995.

GLIXON, Beth L. & John E. **Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries**, JM, 10 (1992), 48–73.

GLIXON, Beth L. & John E. ***Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth Century Venice*** (2007).

GOLDBERG, Luiz G. D. **As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno**: uma edição crítica. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.3, 2002. p. 78-102.

GRIER, James. **The Critical Editing of Music** – history, method, and practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HELLER, Wendy: ***Chastity, Heroism and Allure: Women in Opera of Seventeenth-Century Venice*** (diss., Brandeis U., 1995).

HELLER, Wendy., " *Dramatic Experience: The Poetics of Drama and Early Modern Public Sphere(s)*, edited by Kiril Ospovat, Tatiana Korneeva, and Katja Gvozdeva, for the series *Drama and Theatre in Early Modern Europe* (Leiden and Boston: Brill, 2016), 118-139.

\_\_\_\_\_. ***Venezia in Egitto: Egyptomania and Exoticism in Seventeenth-Century Venice***, in *L'arte della scena e l'esotismo in età moderna / The Performing Arts and Exoticism in the Modern Age*, ed. Francesco Cotticelli and Paologiovanni Maione (Naples: Turchini Edizioni, 2007), 107-121.

HEUB, Alfre. ***Die venezianische Opern-Sinfonien***, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 4/1902, 1903.

HILL, John W. ***Baroque Music***. Music in Western Europe, 1580-1750. New York: W. W. Norton, 2005.

KAYSER, Marcia E. ***Thalia e Melpomene***: Anna Renzi, o nascimento da *prima donna*. Dissertação de Mestrado, UFPR, Curitiba, 2015.

KERMAN, Joseph. ***Musicologia***. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KRETZSCHMAR, Hermann. ***A ópera veneziana e as obras de Cavalli e de Cesti***, em: *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 8/1892. Anuário da Biblioteca de Música Peters 14/1907.

LENTINI, Domenica. ***La musica e le emozioni: percorsi nell'estetica analítica***. Milano: Mimesis Edizioni, 2014.

MANCINI, Franco. ***I teatri di Venezia. Teatri efemerici e nobili imprenditori***. Vol. 1. Venezia (Corbo e Fiore), 1995.

ROSAND, Ellen. ***Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy***. University of California Press, 2007.

ROSAND, Ellen. ***Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*** (Berkeley and Los Angeles, 1991)

SCARINCI, Silvana. ***Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619 – 1677)***. São Paulo, Argol Editora, Edusp 2008.

SHEPHERD, John. ***Music as Social Text***. Polity Press, Oxford, 1991.

TANSELLE, G. Thomas. ***The Editorial Problem of Final Authorial Intention***. *Studies in Bibliography*, vol. 29, 1976, pp. 167–211. JSTOR, [www.jstor.org/stable/40371633](http://www.jstor.org/stable/40371633).

TOMLINSON, G. ***The Web of Culture: A Context for Musicology***. *19th-century Music*, 7(3), pp. 350–362, 1984.

WOYKE, Saskia M. ***Pietro Andrea Ziani***. Varietas und Artifizialität im Musiktheater des Seicento. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2008.

ZIANI, P. Andrea. ***Le fortune di Rodope e Damira***. *Drama per musica di Aurelio Aureli*. Favola Terza. Giuliani. Venetia, 1657.

ZIANI, P. Andrea. ***Le fortune di Rodope e Damira***. *Drama per musica di Aurelio Aureli*. Biblioteca de Nápoles,

Glossário de Crítica Textual – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. <http://www2.fcsh.unl.pt/invest/glossario/glossario.html>

## **APÊNDICE 1 – VERSÃO EM PORTUGUÊS DOS TERMOS USADOS POR NÓS NA TESE COM BASE NO GLOSSÁRIO DE FILOGIA DE MARIA CARACI VELA**

Este Glossário destina-se a ser uma ferramenta de trabalho e um subsídio didático: apresenta versão em português (feita por nós, para o nosso uso) dos termos essenciais do léxico filológico e filológico-musical encontrados nesta tese. Alguns termos foram usados de uma forma diferente em seu tratamento, p.e.: no corpo do texto foi usada a expressão “na gênese”, que também se refere à crítica genética.

AMANUENSE,<sup>152</sup> vide SCRIBA<sup>153</sup>

ANOTAÇÃO, vide GLOSA<sup>154</sup>

ANTÍGRAFO (it. *antigrafo*, alem. *Antigraph*, ingl. *antigraph*, fr. *antigraphe*, esp. *antigrafo*, lat. *antigraphus*)

O testemunho de onde se copia um texto.

APARATO CRÍTICO (ital. *apparato critico*, alem. *kritischer Bericht*, *kritischer Apparat*, ingl. *critical notes*, *commentary*, fr. *appareil critique*, esp. *aparato crítico*, lat. *apparatus criticus*)

É o lugar onde a edição crítica registra todas as divergências de lições que surgiram da comparação e explica o comportamento do editor.

---

<sup>152</sup> Do lat. *amanuensis*, retirado da fórmula (servus) a manu '(escravo) encarregado de copiar à mão' 1726.

<sup>153</sup> Na Roma antiga, designada para trabalhos de escritura ou cópia de escrituras ou documentos. Lit. arcaica: Escritor, transcritor, *amanuensis*: Pois ele está atormentando todo o meu cuidado Que importa eu sou feito escriba (Dante); hoje, spreg., um escritor muito modesto.

<sup>154</sup> O que é glosa: s.f. 1. Tipo de apontamento que, num texto, é utilizado para explicar o significado de [...] 2. Anotação na margem ou entre as linhas de um texto. 3. Comentário. 4. Liter: Composição poética em que cada estrofe acaba por um dos versos do mote. 5. Liter: Cada uma das estrofes que desenvolvem o tema do mote. 6. Lit: Verso que se repete no final de cada uma dessas estrofes.



Um aparato crítico é dito como *positivo*<sup>155</sup> ou *explícito* se registra a lição recebida com texto (com a indicação dos testemunhos que as trazem), seguida pelas classes divergentes em relação a isso (com a indicação dos testemunhos que as trazem); *negativo* ou *implícito* se apenas registra lições divergentes (com a indicação dos testemunhos que as trazem).

O aparato negativo<sup>156</sup> é o mais econômico, mas o positivo pode ser preferível para tradições com uma distribuição complexa das variantes. No entanto, é importante que, uma vez optado por um tipo de aparato em vez de outro, dentro da mesma edição, ele seja sistematicamente.

Quando se está na presença de uma obra que teve de processamento de cópia, o aparato crítico é dividido em duas faixas: *diacrônico* ou *dinâmico*, ou *interno*, que registra variante do autor, e *sincrônico* ou *estático*, ou *externo* que registra a variante da tradição. Dante Isella propôs uma distinção adicional dentro do aparato diacrônico entre o aparato genético e o aparato evolutivo.

## APARATO DAS FONTES

É chamado *aparato das fontes* o local do aparato crítico no qual se registra quanto tem servido como modelo o *hipotexto* (vide) à obra da qual se faz a edição, e onde as ocorrências intertextuais são anotadas.

APLOGRAFIA (alem. *Haplographie*, ingl. *haplography*, fr. *haplographie*, esp. *haplografia*, lat. *haplographia*).

Um erro de tipo poligenético que consiste na omissão de um dos elementos que são duplicados em uma palavra (letra ou sílaba) ou em uma sentença. É o oposto da *ditografia*<sup>157</sup> (vide), e na música ocorre em casos como a queda de um pequeno pedaço de texto que deve ser repetido imediatamente igual a si mesmo, como uma gravura, um grupo de sons (ou uma ligadura na notação mensural).

---

<sup>155</sup> Quando é indicado o testemunho da lição adotada, e ainda se registam todas as variantes com indicação do manuscrito em que aparecem.

<sup>156</sup> Quando apenas registra as variantes rejeitadas. O editor acolhe uma das lições variantes, aquela que caso a caso lhe parece a mais correta, e remete as outras para nota, identificando sempre o testemunho em que cada uma ocorre. O testemunho cuja lição foi adotada não é referido, mas, na nota, transcreve-se a lição que apresenta.

<sup>157</sup> Repetição mecânica não apercebida, num dado testemunho, de um elemento anteriormente escrito; verifica-se, por vezes, na sequência do virar da página, acontecendo que a última sílaba ou letra da página anterior se repete na seguinte (poderá ter a ver com a velocidade da escrita).

APÓGRAFO,<sup>158</sup> vide CÓPIA

ARQUÉTIPO (ital. *archetipo*, alem. *Archetipus*, ingl. *archetype*, fr. *archétype*, esp. *arquetipo*, lat. *archetypum*)

Propriamente é um testemunho não conservado (não necessariamente correspondente a um indivíduo físico), mas apenas postulado e reconstruível com base na presença de pelo menos um erro comum a toda a tradição, da qual os testemunhos conhecidos de uma determinada obra proviriam de maneiras diferentes (não deve ser confundido com o original). Diz-se que um arquétipo está em movimento quando é demonstrável que, após ter sido copiado pela primeira vez, foi submetido a correções ou retoques e depois copiado novamente, gerando assim linhas de tradição textual diversificada.

ÁRVORE GENEALÓGICA – *ALBERO GENEALOGICO*, vide *STEMMA*

AUTENTICIDADE (it. *autenticità*, alem. *Echtheit*, ingl. *authenticity*, fr. *authenticité*, esp. *autenticidad*)

É o nível de associação de um texto ao seu autor. Quanto ao que concerne os significados – próprios ou impróprios – que o termo tomou no campo musicológico.

AUTÓGRAFO (it. *autografo*, alem. *Autograph*, ingl. *autograph*, fr. *autographe*, esp. *autógrafo*, lat. *chirographum*)

Manuscrito do punho do autor. É autógrafo com variantes alternativas quando o autor fixou suas correções ao lado das lições originais, e sem eliminar, porque ele não considerou ainda fazer uma escolha. Quando um autógrafo, a partir do qual as primeiras cópias foram tiradas, é então corrigido (em um ou mais planos) pelo autor e, posteriormente, copiado em sua nova versão, gera linhas de tradição textual diferente, diz-se que está em movimento.

---

<sup>158</sup> Cópia feita a partir de um original do autor, ou qualquer cópia feita ao longo da tradição. Manuscrito copiado a partir de um modelo (exemplar). Quando o modelo ou exemplar chega até nós, o apógrafo deixa de ser necessário.

AUTORIZADO, TESTEMUNHO (it. *autorizzato*, alem. *autorisiert*, ingl. *authorized*, fr. *autorisé*, esp. *autorizado*)

Um autógrafo ou uma cópia do manuscrito ou uma impressão que teve o controle ou consentimento do autor.

BOA COPIA (it. *bella copia*, alem. *Reinschrift*, ingl. *fair copy*, fr. *copie au propre*, *copie au net*, esp. *bella cópia*)

Cópia em que se fixa o texto do autor corrigido.

COLAÇÃO<sup>159</sup> (it. *collazione*, alem. *Kollationierung*, ingl. *collation*, fr. *collation*, esp. *colación*, lat. *collatio*)

Comparação sistemática das lições de todos os testemunhos de uma obra que emergiu da revisão.

COLOFÃO OU CÓLOFON<sup>160</sup> – (it. *colophon*)

Em manuscritos, em incunábulos,<sup>161</sup> em gravuras antigas, é uma nota no final do texto que pode sinalizar o autor, o copista (ou o tipógrafo), a data e o local de cópia ou impressão e, eventualmente, fornecer outras informações também.

COMENTÁRIO ou NOTAS<sup>162</sup> (it. *commento*)

Ajuda interpretativa útil para entender o texto, que o editor pode fornecer ao leitor.

CONCORDÂNCIA (it. *concordanza*, alem. *Konkordanz*, ingl. *concordance*, fr. *concordance*, esp. *concordancia*, lat. *concordantia*)

Este termo é usado em filologia:

---

<sup>159</sup> Comparação (*collatio codicum*) de todos os testemunhos de um texto para reconhecer todas as suas variantes. Operação necessária para a constituição do processo genético (para os testemunhos autógrafos) ou do estema (para as tradições), ou para a organização dos cadernos na bibliografia material.

<sup>160</sup> Fórmula final de um texto, contendo o agente, o local e a data da cópia – manuscrita ou impressa – e outro elementos identificadores, como o número de exemplares de tiragem.

<sup>161</sup> Incunábulo é um livro impresso nos primeiros tempos da imprensa com tipos móveis, não escrito à mão. A sua origem vem da expressão latina *in cuna* (no berço), referindo-se assim ao berço da tipografia.

<sup>162</sup> Elementos acrescentados ao texto pelo editor, ou pelo autor numa fase posterior à escrita ou à primeira edição, e que esclarecem sentidos, tiram dúvidas, indicam fontes, contextualizam em termos histórico-culturais, referem leituras anteriores etc.

- a) Um repertório que ordena alfabeticamente as palavras que aparecem no trabalho de um autor, sinalizando (e possivelmente reproduzindo) os passos em que cada um deles aparece (como acontece, por exemplo, nas Concordâncias de Virgílio).
- b) O catálogo das passagens que tratam de temas ou expressam conceitos considerados de grande importância, dentro de uma obra ou um complexo de obras (como acontece, por exemplo, nas Concordâncias Bíblicas).

No atual uso musicológico, o termo é usado indevidamente para designar os diferentes testemunhos que transmitem o mesmo texto.

CONJECTURA<sup>163</sup> (OU *EMENDA OPEN INGENII* OU *DIVINATIO*<sup>164</sup>) (it. *congettura*, alem. *Konjaktur*, ingl. *conjecture*, fr. *conjecture*, esp. *conjetura*)

Correção do erro óbvio ou lacuna, que procede da competência do editor, não da comparação entre as testemunhas.

CONTEXTO (it. *contesto*)

É o conjunto de referências culturais e históricas de um texto.

CÓPIA (ou APÓGRAFO) (it. *copia o apografo*, alem. *Kopie, Abschrift*, ing. *copy*, fr. *copie, apographe*, esp. *copia, apógrafo*, lat. *exemplum*)

Reprodução do texto do original ou de um ou mais autógrafos anteriores. Pode haver uma cópia elaborada pelo próprio autor, por exemplo, uma *bella copia* (vide *BELLA COPIA* e *AUTOGRAFO*).

---

<sup>163</sup> Conjectura, correção por: ato de reconstruir uma lição sem apoio de testemunhos, eliminando uma forma errada ou preenchendo uma lacuna presente na tradição (sinónimos: *divinatio* e *emendatio ope ingenii*). Correção introduzida no texto pelo editor, destinada a eliminar um erro ou anomalia que se pode supor não serem devidos ao autor. Distingue-se conjectura antiga de conjectura moderna: a primeira é relativa a correções introduzidas por eruditos, amanuenses ou editores em épocas anteriores à da edição crítica, a segunda refere-se a todas as outras correções. A conjectura antiga complica o trabalho da *recensio*, na medida em que introduz na tradição elementos que não faziam parte do arquétipo. A conjectura moderna é usada com abundância por alguns autores e muito pouco por outros. Apesar da sua prática ser aleatória, é indiscutível que a conjectura é necessária.

<sup>164</sup> Operação ligada à correção conjectural de passos anômalos ou em que o suporte se apresenta gasto. Deve atender-se ao fato de as anomalias poderem ser resultado de corruptela ou de alteração estilística voluntária do autor. É necessário, portanto, equilibrar o uso dos dois princípios base: *usus scribendi* e *lectio difficilior*. Critérios para o uso da *divinatio* são: 1) leis gerais da psicologia da cópia; 2) condições culturais e linguísticas da época através da qual passa a tradição manuscrita em causa. Exemplo: *Divinatio*: No processo governado pela lei romana instruída para o julgamento relativo a um crime público, foi o procedimento que através de um julgamento preliminar permitiu escolher, entre mais pessoas que tiveram interesse para apoiar a acusação, aquele que por dignidade ou terceira parte poderia assumir o papel de acusador.

CÓPIA (ou EXEMPLAR) vide EXEMPLAR (it. *esemplare*)

COPISTA (it. *copista*, alem. *Kopist*, *Abschreiber*, ing. *copyist*, fr. *copiste*, sp. *copista*, lat. *scriptor librarius/ amanuensis*)

Aquele que reproduz o texto preparando uma cópia.

CORREÇÃO<sup>165</sup> (it. *correzione*, alem. *Emendation*, ingl. *emendation*, fr. *correction*, esp. *enmienda*, lat. *emendatio*<sup>166</sup>)

Correção de lição errônea. Pode ser feito *ope ingenii*, por conjectura do editor, ou *ope codicum*, de acordo com os resultados da colação entre as testemunhas.

CORREÇÃO (o *Pecetta*)

Pedaço de papel que estabelece – à mão ou impresso – a lição correta, colada no lugar de um erro. Foi frequentemente usado, nos séculos passados, para correções na tipografia.

CRITÉRIOS (it. *criteri*), (de escolha entre as variantes)

Na prática pós-lachmanniana<sup>167</sup> se distinguem[dividem] em [variantes] externas, ou inferidas [deduzidas] a partir da análise das relações genealógicas<sup>168</sup> entre os

<sup>165</sup> Correção (*correctio*; *emendatio*): operação de emenda feita por um revisor (no caso de cópias manuscritas), ou por um editor, com vista a expurgar o texto de erros, lacunas ou acrescentados nele introduzidos por outrem (nos testemunhos da tradição), ou de erros óbvios da responsabilidade do próprio autor (nos autógrafos). As correções introduzidas pelo editor crítico, de acordo com um modelo considerado bom, são devidamente assinaladas e descritas no aparato crítico.

<sup>166</sup> *Emendatio*: operação mediante a qual se corrige a lição de um texto. A *emendatio* pode ser *ope codicum* ou *ope ingenii*. No primeiro caso, resulta do estudo comparativo dos vários manuscritos disponíveis. No segundo, a correção é conjectura: resulta da *divinatio*. Hoje, considera-se que só é aconselhável recorrer à *divinatio* quando os resultados da *recensio* são manifestamente insuficientes para a reconstituição do texto. A *emendatio ope codicum* baseia-se na lei do maior número e no cálculo das probabilidades.

<sup>167</sup> Lachmanniano (método): procedimento de preparação e de composição de uma edição crítica que foi construído a partir dos trabalhos de Karl Lachmann na primeira metade do séc. XIX. Os seus passos mais importantes consistem na recensão dos testemunhos, na construção de um estema a partir dos erros conjuntivos e separativos presentes na tradição, e na produção de um texto compósito [heterogêneo], com base nos testemunhos mais autorizados (ou mais altos no estema). O objetivo é aproximar-se o mais possível do original perdido.

<sup>168</sup> Gênese: história do nascimento e do devir escrito de uma obra, desde os seus primeiros esboços escritos até à sua última forma atestada.

testemunhos, e [variantes] internas, ou aquelas de *lectio difficilior*, do *usus scribendi* e da crítica interna.

Critério de erros comuns, vide Método Estemático.

Critério de analogia ou lugares análogos ou paralelos (alem. *Analogstellen* o *Parallelstellen*, ingl. *analogous* o *parallel passages*, fr. *lieux analogues* o *parallèles*, esp. *lugares análogos* o *paralelos*) Critério a ser aplicado com grande cautela, portanto, para uma lição comparada [confrontada] a fim de validá-la ou de alterá-la, com um outro lugar do texto em que se repete ou uma lição análoga aparece.

Critério da maioria. Na prática Estemática é aquela segundo se deve escolher as lições atestadas em um maior número de famílias<sup>169</sup> ou de linhas independentes da tradição.

Critério das áreas periféricas. A coincidência em lições entre testemunhos provenientes das áreas periféricas da tradição (mais conservadora em relação ao fluxo central), elas estão definitivamente independentes uma das outras, é uma garanti de autenticidade da mesma lições. O critério é válido para tradições atestadas há muito tempo e amplamente difundidas.

CRÍTICA DO TEXTO ou ECDÓTICA<sup>170</sup> (it. *critica del testo*, alem. *Textkritik*, ingl. *criticism*, fr. *critique textuelle*, *ecdétique*, esp. *crítica textual*, lat. *critica textualis*)

Em um sentido específico, é o complexo de operações (ecdótica) que permite explicar e eliminar ou corrigir erros, interpolações e variantes da tradição para chegar à *restitutio textus*, isto é, restaurar o texto da forma ideal mais próxima possível da escrita original; em um sentido mais amplo, é a atividade de uma investigação crítica do texto e sua tradição, a fim de compreender sua natureza e história e explicar as inovações produzidas durante sua transmissão e recepção ao longo do tempo.

CRÍTICA GENÉTICA (alem. *Genetik*, ingl. *genetic criticism*, fr. *génétique*, esp. *genética*)

---

<sup>169</sup>Família: conjunto de manuscritos que derivam de um mesmo ascendente ou *codexinterpositus* (quer seja arquétipo ou sub-arquétipo), diferente de outro conjunto de manuscritos. A existência de uma família de manuscritos é atestada pela presença de um ou mais erros significativos em todos eles.

<sup>170</sup>Ecdótica: termo cunhado por Henri Quentin para designar o conceito comum de crítica textual (termo mais vulgarizado); as duas designações coexistem.

É um ramo da filologia que estuda a gênese (alem. *Entstehung*, *Genese*, ingl. *genesis*, fr. *genese*, esp. *génesis*) e a transformação do texto, distinguindo as fases subsequentes do processamento, e coleta sistematicamente, classifica e analisa as distintas tipologias dos testemunhos do autor.

#### CRÍTICA DAS VARIANTES<sup>171</sup>

É a investigação crítica da atividade corretiva do autor nos diferentes níveis editoriais do texto, visando descobrir a direcionalidade, analisar a evolução do projeto textual e estudar as inter-relações com mudanças de gostos, concepções estéticas, contexto histórico, referência social, cultural.

CURADOR, vide EDITOR (filólogo)

DIRETA,<sup>172</sup> vide TRADIÇÃO

EDIÇÃO (it. *edizione*, alem. *Ausgabe*, ingl. *edition*, fr. *édition*, esp. *edición*, lat. *editio*)

É o processo pelo qual um texto é publicado e divulgado. Embora possamos às vezes falar de uma edição também para “a realização de um texto manuscrito que, por qualquer razão, se distingue e ganha “autoridade” na tradição” (Malato), a edição é propriamente a publicação impressa de um texto.

Na bibliografia textual é “O conjunto de todas as cópias de um livro impresso pela mesma composição tipográfica” (Stopelli).

Existem diferentes tipos de edições musicais:

Edição anastática: envolve a reprodução fiel da testemunha única ou parte dela (também pode ser feita em formato ampliado ou reduzido). Vide cap. III / 8b.

Edição fac-símile e edição fototípica: reproduz uma única testemunha com total precisão, por meio de procedimentos fotográficos, replicando o formato e mantendo todos os elementos constitutivos (encadernação, folhas de guarda, folhas deixadas em branco ou adicionadas posteriormente) etc.

---

<sup>171</sup> Variante: lição divergente, num dado lugar do texto, entre dois ou mais testemunhos.

<sup>172</sup> Tradição direta: compreende os manuscritos e as edições impressas em que a obra se conserva.



Edição em Cd-Rom: com respeito ao fac-símile de outras opções (a possibilidade de ouvir música, comparar lugares distantes do texto ou testemunhos mais simultâneos, etc.).

Edição online: combina as vantagens da anterior com a possibilidade de introduzir atualizações a qualquer momento.

Edição crítica (alem. *kritische Ausgabe*, ingl. *critical edition*, fr. *édition critique*, esp. *edición crítica*, lat. *editio critica*): envolve a revisão completa de testemunhos conhecidos de uma obra, colação sistemática, *restitutio textus*, aparato (sincrônico e diacrônico, quando variações de autor são atestadas) que registram exaustivamente as variantes e dão conta do comportamento do editor.

Edição histórico-crítica: expressão antiquada para edição crítica.

Edição original (alem. *Originalausgabe*, ingl. *original edition*, fr. *édition originale*, esp. *edición original*): a primeira edição controlada pelo autor.

Edição autorizada: edição realizada sob o controle do autor.

Edição genética: edição que visualiza as fases da gênese do texto

Edição diplomática (alem. *diplomatistische Ausgabe*, ingl. *diplomatical edition*, fr. *édition diplomatique*, esp. *edición diplomática*, lat. *editio diplomatica*): visa reproduzir o que é lido em um testemunho, sem intervenção editorial, de acordo com uma prática padrão da edição dos documentos.

Edição interpretativa ou diplomático-interpretativa (alem. *Interpretationausgabe*, ingl. *interpretative edition*, fr. *édition interprétative*, esp. *edición interpretativa*): é geralmente conduzida em um único testemunho, mas requer medidas editoriais para tornar o texto mais compreensível e expor seus erros óbvios.

Edição prática (alem. *praktische Ausgabe, für Praxis*, ingl. *practical* ou *performing edition*, fr. *édition pratique*, esp. *edición práctica*): edição de textos musicais conduzida sem qualquer restrição de crítica científica e sem aparato, editada por um revisor que não dá conta de suas intervenções (ou, em qualquer caso, não sistematicamente).

Edição segundo *Urtext* (alem. *Urtextausgabe*): realizada em uma testemunha musical autorizada (ou considerada como tal), que é preferencialmente acompanhada de indicações de época para a execução.

Edição Pirata: edição editada por terceiros, que parte sem o consentimento do autor ou da editora anterior da obra.

Edição eclética: nomeação imprópria dada por alguns musicólogos à ecdótica que é baseada nos procedimentos de revisão (*recensio*) e comparação (*collatio*). Mas uma

edição 'ecclética' é apenas uma edição ruim, enquanto o exercício da crítica textual não produz textos ecléticos, não mistura diferentes redações, mas segue uma rigorosa análise crítica – que é responsável – por "graus de reaproximação à verdade, uma verdade fracionária, por assim dizer, em oposição à suposta verdade orgânica dos testemunhos individuais "(Cf. GIANFRANCO CONTINI, *Crítica textual como estudo de estruturas*, no Breviário de ecdótica, Ricciardi, Milão-Nápoles 1986, pp.3-66: 33) .

EDIÇÃO GERAL, vide *OPERA OMNIA, GESAMTAUSGABE*

EDITOR<sup>173</sup> (filólogo), CURADOR

Aquele que trabalha na restituição de um texto.

ERRO<sup>174</sup> (alem. *Fehler*, *Korruptel*, *Irrtum*, ingl. *error*, *mistake*, fr. *erreur*, *faute*, *coquille*, esp. *error*, *falta*, lat. *error*)

É um erro "qualquer tipo de desvio da lição original" (Avalle), mas, em um sentido específico, o erro, a diferença da variante (vide), é obviamente uma lição errada. Pode ser:

monogenético (alem. *monogenetisch*, ingl. *monogenetic*, fr. *monogénétique*, sp. *monogenético*) ou significativo,<sup>175</sup> ou erro de orientação (alem. *Leitfehler*). Ocorre quando é totalmente improvável que dois ou mais copistas tenham introduzido a mesma inovação no texto, cada um de maneira independente. Sua presença em diferentes testemunhos é um sinal de parentesco entre os mesmos (erro conjuntivo,<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Editor: [1] responsável por uma edição, de cujos direitos legais fica detentor. [2] Responsável de empresa editorial que promove a publicação e a comercialização de um livro.

<sup>174</sup> Erro: qualquer desvio em relação à lição original. Visto que se trata duma inovação, é o principal elemento que atesta o agrupamento dos códices que reproduzem uma mesma obra em famílias de manuscritos. É claro que os erros de autor, as adiaforas e algumas lições características não podem ser usadas para esse efeito. Só os erros significativos (como lhes chamou Maas) devem servir para isso, por apresentarem os seguintes requisitos: devem ser erros próprios de dois ou mais manuscritos – erros conjuntivos; devem ser erros impossíveis de eliminar por conjectura – erros separativos. Se o editor não conseguir encontrar erros significativos, não pode, com certeza, estabelecer o *stemma*. Para demonstrar a existência do arquétipo basta um erro conjuntivo na tradição manuscrita. A probabilidade de descobrir esse erro é tanto maior quanto menor o número de manuscritos através dos quais se transmitiu a obra em estudo.

<sup>175</sup> Erro separativo: erro detectado num testemunho mas não em outro do mesmo texto, e que não poderia ter sido corrigido pelo copista, o que leva a concluir tratar-se de testemunhos independentes entre si.

<sup>176</sup> Erro conjuntivo: erro comum a dois ou mais testemunhos do mesmo texto e que nunca poderiam ter sido cometidos se fossem independentes um do outro; a sua ocorrência pressupõe a existência de, pelo menos, um outro testemunho intermediário.

alem. *Bindefehler*, ingl. *conjunctive*, fr. *conjonctif*, esp. *conjuntivo*) e sua ausência – onde uma possível correção por conjectura do copista é impensável – é um sinal de pertencer a testemunhos que não têm diferentes linhas de tradição do que aqueles que o possuem (erro separativo, alem. *Trennfehler*, ingl. *separative*, fr. *séparatif*, sp. *separativo*). Um mesmo erro é, portanto, um subjuntivo para os testemunhos que o possuem e separativo entre aqueles que não o possuem.

ERRO DE LEITURA (alem. *Verlesen*, ingl. *misreading*, fr. *mélecture*, esp. *falta de lectura*, lat. *mendum lectionis*).

ESBOÇO – *ABBOZZO* / *SCHIZZO* (Alem. *Entwurf*, Ing. *draft*, Fr. *brouillon*, esp. *esbozo*, lat. *descriptio*)

Elaboração do texto, ou esboço completo de uma parte orgânica dentro dele (por exemplo, de uma cena ou do final de um melodrama, de uma sinfonia ou tempo polifônico, de um número em uma coleção de *Lieder* e assim por diante).

O que fixa de maneira cursiva qualquer indicação essencial ao projeto de um texto. O termo, no entanto, é usado para uma fenomenologia bastante variada. Pode usar-se o termo francês *brouillon*, vide também COPIA RUIM.

ESCRIBA (ou AMANUENSE) (ital. *scriba*, alem. *Schreiber*, ingl. *scribe*, fr. *scribe*, esp. *escribano*, lat. *scriptor librarius/ amanuensis*)

Um copista que trabalha, geralmente em um *scriptorium*, para escrever um código.

EXEGESE (alem. *Exegese*, ingl. *exegesis*, fr. *exégese*, esp. *exégesis*, lat. *explicatio*)

O complexo das ações interpretativas que visam analisar o texto, sua estrutura, os motivos e os caminhos de sua gênese, e compreender e contextualizar seu significado.

EXEMPLAR (alem. *Kopie*, ingl. *copy/exemplar*, fr. *exemplaire*, esp. *ejemplar*, lat. *exemplum*)

Testemunha única.

- Exemplar de colação,<sup>177</sup> ou trabalho exemplar: é o testemunho sobre a qual se realiza a transcrição do texto (para ser submetido então a uma comparação sistemática com os outros testemunhos).
- Cópia ideal ou cópia padrão (cópia de cópia ideal); na bibliografia textual é uma "reconstrução, feita por quem fez a bibliografia com base em todas as cópias existentes, de todas as formas de cópias de uma emissão ou impressão como foram circuladas pelo editor, e compacta todas as modificações, intencionais e não (e portanto também todos os estados) verificados na única cópia antes de deixar a tipografia (portanto são excluídas as correções feitas posteriormente pelos proprietários do livro)" (Tanselle).
- Amostra para impressão, consulte MODELO DE IMPRESSÃO.
- Exemplar pessoal (alem. *Handexemplar*, ingl. composer's copy, fr. *exemplarie personnel*, esp. *ejemplar personal*): é a cópia da primeira impressão ou da primeira edição em posse do autor (na qual ele / ela pode corrigir outros erros restantes).

FAC-SÍMILE,<sup>178</sup> vide EDIÇÃO FAC-SIMILADA

## FAMÍLIA DE TESTEMUNHOS

O grupo de testemunhos relacionados entre si devido à presença de erros significativos comuns.

FILIAÇÃO, vide TRADIÇÃO

FILIGRANA ou MARCA D'ÁGUA<sup>179</sup> (alem. *Wasserzeichen*, ingl. *watermark*, fr. *filigrane*, esp. *filigrana*)

---

<sup>177</sup> Colação: comparação (*collatio codicum*) de todos os testemunhos de um texto para reconhecer todas as suas variantes. Operação necessária para a constituição do processo genético (para os testemunhos autógrafos) ou do estema (para as tradições), ou para a organização dos cadernos na bibliografia material.

<sup>178</sup> Edição fac-similada: reprodução obtida por meios mecânicos (litografia, fotografia, fototipia, etc.) de um texto manuscrito, impresso ou esculpido, cujo testemunho se revela muito importante, do ponto de vista estético e filológico, e é de difícil acesso. Começou a ser feita através de meios litográficos, já no início do séc. XIX.

<sup>179</sup> Marca de água: vestígio do molde em que o papel foi fabricado, reconhecível pela sua textura quando observado em contraluz. Permite identificar o fabricante e datar aproximadamente o fabrico. Adota a forma de um símbolo que remete para certas coordenadas de produção. Auxiliar importante para a datação *a quo* de textos não datados. Também é designada por filigrana.

Marca visível de transparência obtida na espessura da folha de papel, de cujo exame podemos atribuir e datar uma obra, ou estabelecer um *terminus a quo*.

## FILOLOGIA

É uma atividade crítica e hermenêutica voltada para a plena compreensão dos textos, de sua vida ao longo do tempo e de suas repercussões na cultura e na história. Apresenta-se como “o complexo de estudos que, movimentando-se em diversos setores e fazendo uso de diversos instrumentos de investigação, baseando-se sempre em uma análise crítica precisa de textos, documentos e testemunhos, busca uma compreensão exata e exaustiva do texto em si e seu posicionamento histórico-cultural e assim, num raio mais amplo, se propõe o completo conhecimento e reconstrução de um período histórico ou de uma ou mais civilizações, estudando sua língua, literatura, as diferentes manifestações culturais” (Balduino).

A crítica do texto (vide) é uma parte constitutiva e essencial dele.

Filologia do autor: envolve a análise da atividade de processamento do autor em seu texto (vide crítica de variantes), do qual ele estuda a gênese por meio das fases subsequentes de processamento e coleta dos relativos atestados (vide crítica genética).

Filologia computacional: campo da filologia contemporânea que estuda e traz à tona as possibilidades que a tecnologia da informação pode oferecer ao exercício da crítica textual

Filologia material: campo da filologia contemporânea que estuda os efeitos do condicionamento material e dos instrumentos da escrita sobre a gênese, a elaboração e a tradição dos textos, e presta especial atenção à análise dos suportes das escrituras, do espaço gráfico e de suas obras. organização, meios de escrita e tipologias de escrita no manuscrito moderno.

Filologia Musical: é a atividade crítica e hermenêutica realizada no texto musical, o autor é aquele com quem, com o tempo, ele a usou e a entregou e, ao fazê-lo, a interpretou de tempos em tempos.

Filologia de estruturas: é o estudo sistemático de inovações – autor ou tradição – que atuaram em um texto não no nível das lições, mas no nível das estruturas.

## FÓLIO<sup>180</sup> (ou FOLHA)

Suporte de papel ou pergaminho, dobrado em dois, a fim de obter um *bifoglio* (página dupla), ou quatro páginas disponíveis para receber um texto.

## FONTE<sup>181</sup> (alem. *Quelle*, ingl. *source*, fr. *source*, esp. *fuelle*)

Termo deduzido das disciplinas históricas (onde indica o documento) e da crítica literária (onde sugere um referente primário ao qual um autor é inspirado por seu próprio trabalho) e se estabeleceu na musicologia do final do século XIX em lugar do testemunho mais correto. Na filologia musical o termo ‘fonte’ passa por um uso intensivo mas impróprio, para designar qualquer tipo de indivíduo físico – manuscrito, impresso, misto, multimídia, eletrônico ou outro – que transmita um texto, ou mesmo um testemunho que transmita mais textos musicais de um autor único ou autores diferentes (testemunho diverso).

## FRONTISPÍCIO (alem. *Titelblatt*, ingl. *title-page*, fr. *frontispice*, esp. *frontispicio*)

A página inicial do livro impresso mostrando o título do trabalho, o autor e (no livro moderno) o local e a data da impressão e o nome do editor.

## FUNDAMENTOS CRÍTICOS

Etapas apropriadamente escolhidas para avaliar apenas, seletivamente, os diferentes comportamentos dos testemunhos em tradições excessivamente ricas.

## GLOSA<sup>182</sup> (ANOTAÇÃO, NOTA DE COMENTÁRIO, OBSERVAÇÃO) – (alem. *Glosse*, ingl. *gloss*, fr. *glose*, esp. *glosa*, lat. *glossa/scholium*)

Anotação ou adição colocada na margem do texto (manuscrito ou impresso) por um leitor, destinado a explicar ou parafrasear uma parte dele.

## HÁBITOS DE ESCRITA – *USUS SCRIBENDI*

---

<sup>180</sup> Suporte em papel de formato variável, cujas faces se designam por reto e verso; na tradição do livro manuscrito, o fólio, de grande formato, foi dobrado em dois, em quatro ou em oito (donde os nomes *in folio*, *in quarto*, *in octavo*) antes de chegar ao formato de códice. Uma página manuscrita de uma compilação, por exemplo, é identificável pelo número do fólio.

<sup>181</sup> Conjunto de matrizes tipográficas de letras, números e sinais.

<sup>182</sup> Do lat. *glossa* e *glosa*, gr. γλῶσσα, propr. «vocábulo que precisa de explicação»

Os hábitos de escrita e estilo de uma época e uma área geográfica específica, que condicionam as habilidades interpretativas e a maneira de reproduzir os textos de um copista ou impressor. O termo também se refere aos hábitos composicionais e estilísticos de um autor.

**HERMENÊUTICA** (alem. *Hermeneutik*, fr. *Hermeneutique*, esp. *Hermenéutica*, lat. *hermeneutica*)

Etimologicamente, significa "arte de interpretação". Desde os tempos antigos, o termo usado para indicar a atividade interpretativa aplicada a um objeto ou um texto que apresentava problemas ou obscuridades para o observador. Esta atividade interpretativa explicou, portanto, em primeiro lugar, no campo da filologia, configurado como exegese (veja) de textos (e em primeiro lugar daqueles Homéricos).

Desde a Idade Média o interesse hermenêutico estava aplicando-se aos textos bíblicos, e a definição dos diferentes significados reconhecíveis neles (literais, morais alegóricos), bem como os legais (em ordem para produzir normas corretas de aplicação geral em concreto casos particulares). Novos desenvolvimentos da hermenêutica religiosa se deram do Humanismo à Contrarreforma, com a aplicação de métodos de pesquisa filológica em função da interpretação textual.

Depois se desenvolveu extensivamente no século XIX como uma disciplina universal da interpretação (segundo Schleiermacher, aplicável a toda manifestação de pensamento, não só para aqueles que foram aplicados aos textos), a hermenêutica conquistou um papel central na filosofia do século XX, estreitando-se ao desenvolvimento da fenomenologia e da estética da recepção, e com ampla repercussão em muitas outras disciplinas. Mesmo no âmbito musicológico a hermenêutica tem uma longa tradição, e ao longo do século XX contou com nomes importantes, como Hermann Kretzschmar (que a considerava uma arte concebida para "sondar o conteúdo do pensamento e das idéias contidas nas formas musicais"), Arnold Schering, Carl Dahlhaus e Hans Heinrich Eggebrecht.

**HIPERTEXTO** (it. *ipertesto*, fr. *hypertexte*)

É um texto que nasce com base em um texto anterior, implícita ou explicitamente incorporado ou tomado como modelo, ou de outra forma sentido pelo autor como um ponto de referência determinante.



HIPOTEXTO (it. *ipotesto*, fr. *hypotexte*)

Um texto que serve como uma premissa essencial (explícita ou aludida) para a criação de outro texto.

IDEÓGRAFO<sup>183</sup> (alem. *Idiographie*, ingl. *idiograph*, fr. *idiographie*, esp. *idiografo*, lat. *idiographus*)

Cópia preparada com o controle ou supervisão do autor.

IMPRESSÃO/ IMPRESSO<sup>184</sup> (alem. *Abzug*, ingl. *impression*, fr. *tirage*, sp. *impresión*)

Na bibliografia textual compreende todas as cópias de uma edição impressa de uma só vez.

INOVAÇÃO (alem. *Neuerung*, ingl. *innovation*, fr. *innovation*, esp. *innovación*, lat. *innovatio*)

Tudo o que em um texto constitui desvio das lições originais (portanto, erros e variações).

#### INTEGRAÇÃO EDITORIAL

Intervenção do editor – geralmente evidenciada pela adoção de caracteres impressos menores ou por sinais gráficos particulares – que reinsere uma parte reconstruível no texto e cai no decorrer da tradição ou sinais necessários para a compreensão correta do próprio texto (relacionando por exemplo com a agógica ou à acidentes) não explicado nos testemunhos.

INTERPOLAÇÃO (alem. *Interpolation*, *Einschaltung*, ingl. *interpolation*, fr. *interpolation*, esp. *interpolación*, lat. *interpolatio*)

Além do texto, devido à atividade interpretativa e intervenção intencional de alguém que copia, reproduz, cita ou faz um texto.

#### INTERPRETAÇÃO – *INTERPRETATIO*

Avaliação crítica de variantes para fins de *restitutio textus* (texto restitutivo)

---

<sup>183</sup> Texto de um manuscrito não autógrafa mas revisto pelo autor.

<sup>184</sup> Testemunho obtido por meios tipográficos, tanto em folha solta como num caderno ou num livro.

INTERPRETATIVA, vide EDIÇÃO

INTERTEXTUALIDADE (alem. *Interxtualität*, ingl. *intertextuality*, fr. *intertextualité*, esp. *intertextualidade*)

É o complexo de relações que ligam certos lugares de uma obra:

- a outros, dentro do próprio trabalho;
- a outros em outras obras do mesmo autor;
- a precisas referências culturais do autor fora de sua produção.

O termo foi cunhado por Julia Kristeva para designar o tecido das relações que, em qualquer cultura relacionada com o passado, vincula um texto a outros textos pré-existent, conscientemente ou inconscientemente percebidos como termos de referência indispensáveis. Fisiologia da intertextualidade: a referência a um modelo preexistente que surge espontaneamente como resultado de um condicionamento forçado. Intertextualidade alusiva: citação ou adiamento, que têm uma função conscientemente buscada no projeto textual.

JULGAMENTO – *IUDICIUM*

O julgamento competente do editor para o qual o apelo exclusivo é feita pela escolha entre as variantes quando não há o confronto com outros testemunhos ou quando o mesmo não é resolutivo (mas o recurso ao *iudicium* não é eliminável na avaliação crítica das variantes).

LAPSO – *LAPSUS*

Ou *lapsus calami*, copiando o erro. Pode ter sido o fenômeno interpretativo dotado de significado, se produzido por razões inconscientes, mas reconstrutivas.

LIÇÃO (it. *lezione*, lat. *lectio*, ted. *Lesart*, ingl. *reading*, fr. *leçon*, esp. *lección*)

O que lemos em um passo específico de uma testemunha. *Lectio* faciliior: uma lição banalizante que substituiu dentro da tradição ou parte dela uma lição original, muito difícil de ser compreendida por aqueles que copiaram. *Lectio difficilior*: uma lição difícil para quem copia, porque está além do alcance de sua cultura e, portanto, suscetível de ser considerado errôneo e substituído por uma lição banalizadora. Onde é mantida, embora em atestação de minoria, deve ser reconhecida e aceita como a lição genuína.

*Lectio singularis*: presente lição em um único testemunho, que não estabelece a existência de um ramo autônomo da tradição, mas é apenas um desvio individual que não deve ser levado em consideração ao *restitutio textus*.

Na bibliografia textual também podemos distinguir entre: lição substancial (ted. *substantiell*, ingl. *substantial*, fr. *substantielle*, sp. *substancial*) Sobre o conteúdo do texto, e lição accidental (ted. *akzidentell*, ingl. *accidental*, fr. *accidentelle*, sp. *accidental*), referente à estrutura gráfica. No entanto, essa distinção mostrou-se um tanto acre e perigosa (particularmente no campo musical, onde se fez coincidir os elementos substanciais com diastematizacia e rítmica e os accidentais com dinâmica e agógica) e não é mais considerado operacionalmente útil.

MÉTODO *STEMMATICO* (ted. *Stemmatik*, ingl. *stemmatic*, fr. *stemmatique*, sp. *stemmatica*, lat. *stemmatica*) também chamado de Lachmann, ou de erros de condução. Prevê que podemos chegar ao *restitutio textus*, eliminando cada vontade individual, através de um procedimento rigoroso que se articula em cinco pontos fundamentais: 1) rejeição da vulgata; 2) revisão; 3) comparação; 4) constituição da árvore genealógica; 5) reconstrução do arquétipo.

- *de Bédier*, ou do melhor testemunho. Prefere a reprodução diplomático-interpretativa de um único testemunho atrelado, considerado historicamente relevante e menos incorreto que outros à tentativa de reconstrução do texto.

- *de Dom Quentin*. Método complexo que, valendo-se de todas as lições, variantes ou concordantes atestadas na tradição de um texto, ordena os testemunhos de três em três para individualizar a relação e numa segunda fase, a orientação. Mostrou-se muito enganoso e confuso nos resultados, e depois abandonado na filologia. Houve aplicação com correções adequadas na bibliografia textual dos anos sessenta e setenta.

MÓVEL (ou EM MOVIMENTO), vide TESTEMUNHO EM MOVIMENTO

MODELO PARA IMPRESSÃO (ou EXEMPLAR PARA IMPRESSÃO) – *VORLAGE*, *STICHVORLAGE*

(alem. *Stichvorlage*, *Druckvorlage* o *Vorlage*, ingl. *printer's copy*, *engraver's copy*, fr. *modèle de gravure*, esp. *modelo para la stampa*)

É o espécime – autógrafo ou cópia dele – do qual o gravador prepara as placas ou tipifica os tipos (no caso o editor). No caso de uma cópia, muitas vezes é um lugar privilegiado para autógrafos pelo autor (variantes, correções, instruções para o gravador, etc.) e para o editor ou o gravador (numeração e divisão de páginas, indicação de letras ou números, rebatidas, etc.) A bagagem textual do modelo de impressão desempenha um papel decisivo na transmissão correta do texto.

#### NÍVEL AUTÊNTICO (DO AUTOR)

Na história do texto ao longo do tempo, é o momento em que a vontade do autor é fixada de maneira completa.

**NORMALIZAÇÃO** (ted. *Normalisierung*, ingl. *normalization*, fr. *normalisation*, sp. *normalización*)

- Tendência da cópia para transcrever o texto de acordo com o código habitual.
- Procedimento pelo qual o editor apresenta de maneira inteligível e coerente um texto tridimensional de maneira ambígua ou em escrita obsoleta.

NOTA, vide GLOSSÁRIO

**ORIGINAL** (alem. *Original*, *Urschrift*, ingl. *original*, fr. *originale*, esp. *original*, lat. *exemplum primum*)

É o testemunho – muitas vezes, mas nem sempre, coincidindo com o autógrafo ou com uma edição autorizada – que fixa os editores do autor e da qual a tradição de um texto se move.

**PARATEXTO** (it. *paratesto*, fr. *paratexte*)

O que não pertence diretamente ao texto, mas o acompanha e pode ser muito útil para compreendê-lo e contextualizá-lo. Refere-se aos elementos para-textuais que podem ser do autor ou de outros: dedicações, citações, títulos adicionais, rubricas, etc. Vide vol. II, cap. II, texto, paratexto, contexto.

**PUBLICAÇÃO** (alem. *Veröffentlichung*, ingl. *publishing*, *issue*, fr. *publication*, esp. *publicación*, lat. *publicatio*)

Preparação oficial de várias cópias (também manuscritos) de um texto, a fim de divulgá-lo e torná-lo acessível a mais leitores.

REVISÃO/ RECENSIONE<sup>185</sup> (alem. *Quellenkritik*, ingl. *sources criticism*, fr. *recension*, esp. *recensión*, lat. *recensio*)

Censo completo dos testemunhos que recebemos de uma obra, análise de suas relações mútuas, identificação dos descritores e dos testemunhos, em vez do essencial para o *restitutio textus*.

Revisão aberta: quando a tradição é perturbada por fenômenos de contaminação horizontal, não é possível ordená-la em um esquema genético e investigá-la com os critérios lachmannianos.

Revisão fechada: quando os testemunhos reunidos estão em uma relação comprovada de derivação vertical e, portanto, é possível usar a crítica lachmanniana e fixar uma árvore genealógica (esquema).

Revisão *sine interpretatione*: indica a aplicação mecânica do método *stemma*, se for proposto para ser liberado do *iudicium* do editor.

RECEBIMENTO OU RECEPÇÃO (alem. *Rezeption*, ingl. *reception*, it. *recezione*, fr. *réceptino*, esp. *recepción*)

É a pluralidade dos fenômenos de interpretação e assimilação que é o objeto de uma obra (ou pelo menos um pensamento formalizado) através de diferentes tempos, lugares e usuários.

REDAÇÃO/ EDIÇÃO (ted. *Fassung*, ingl. *redaction*, ital. *redazione*, fr. *rédaction*, sp. *redacción*, lat. *scriptio*)

Elaboração (definitiva ou provisória) de um texto. Um texto pode ter sido deixado como uma redação única (edição), em várias redações (que atestam o itinerário de elaborações do autor) ou em redações alternativas (entre as quais o autor não escolheu aquela para ele era definitiva).

---

<sup>185</sup> Estudo da tradição manuscrita ou impressa de uma dada obra. Tal estudo consiste na análise comparativa das varia *lectio* quando a obra foi transmitida por vários manuscritos. Se a tradição apenas contém um códice, é o escrutínio pontual e rigoroso do único manuscrito que se possui. A *recensio*, no primeiro caso, pode levar à constituição do estema.

REVISÃO (alem. *Revision*, ingl. *revision*, fr. *révision*, esp. *revisión*)

Pode ser:

- do autor/ copyright: é um projeto corretivo que também pode levar a uma versão posterior do trabalho;
- não autoral: na musicologia designa especificamente o arranjo que um texto musical toma por um revisor que, intervindo de maneira não sistemática em uma vulgata, abre uma edição prática.

REVISOR (alem. *Revisor*, ingl. *reviser*, ital. *revisore*, fr. *réviseur*, esp. *revisor*)

Aquele que organiza uma edição prática normalizando uma vulgata precedente. De maneira inadequada, o termo também pode ser usado para designar o editor do filólogo.

#### STEMMA CODICUM

Se é possível traçar corretamente, representa a árvore genealógica da tradição de um texto e explica as relações entre os testemunhos individualmente.

TESTEMUNHO (ital. *testimone*, ted. *Quelle*, ingl. *source/ witness*, fr. *source*, sp. *fuelle*)

O indivíduo físico – manuscrito, impresso, misto – que transmite um texto. Pode transmitir um ou mais textos de um único autor, ou textos de diferentes autores (testemunhos diversos).

#### TESTEMUNHO EM MOVIMENTO

É um testemunho do qual partem duas ou mais linhas de tradição textual, porque foi copiado antes e depois que entrassem variantes e reelaborações do autor, ou interpolações, mudanças, inovações, ou que produziram falhas, folhas perdidas, lacunas.

Mesmo uma impressão na qual o autor tenha introduzido à mão correções e variações, pode gerar uma nova tradição que as transmite.

TEXTO , TEXTO-BASE<sup>186</sup> – *COPY-TEXT* (ital. *testo*, ted. *Text*, ingl. *text*, fr. *texte*, sp. *texto*, lat. *textus*)

Designa o rascunho completo de um trabalho. Em um sentido mais geral: cada obra escrita, como tal, qualquer que seja o nível de plenitude em que o autor a deixou.

– Texto-base, ou cópia-texto: na bibliografia textual é aquele testemunho que o editor segue como base para o texto a ser publicado. Segundo a teoria de Greg, o texto-base – a ser identificado com a primeira edição autorizada ou, quando há, com o autógrafo que a precedeu – teria fé para o accidental (vide: presume-se que eles estão muito menos sujeitos a mudanças substanciais nos processos de impressão), enquanto a escolha de lições substanciais seria baseada no exercício da crítica do texto.

– Texto-no-tempo: uma expressão que indica e destaca o valor positivo da variante da tradição como uma consequência necessária da adaptação do texto às culturas que, de tempos em tempos, as leem, reproduzem e assumem, o tornaram pronto.

– *Texte*: na genética francesa, em um sentido específico, indica o nível editorial que o autor considera definitivo.

TRADIÇÃO (ital. *tradizione*, alem. *Überlieferung* / *Tradition*, ingl. *tradition*, fr. *tradition*, esp. *tradición*)

É o caminho da transmissão de uma obra e o conjunto de testemunhos que a documentam. Pode ser:

- vertical: a relação entre testemunhos sobreviventes é a filiação direta;
- horizontal: entre os testemunhos, não havia apenas relatos de filiação direta (que pode ser vista verticalmente em um *stemma*), mas também esporádica (em um sentido horizontal); as lições comuns poderiam portanto ser introduzidas por contaminação (fenômeno muito difícil de investigar);
- direta: dada por todos os testemunhos que passam um texto;

---

<sup>186</sup> É o texto do testemunho adotado na edição crítica, ou seja, aquele cujas lições não passam, em caso de variação, para o aparato crítico. Deve ser adotado como tal o texto do manuscrito do autor ou, na sua falta, o testemunho não autógrafo que lhe esteja mais próximo. Para Greg, sempre que não exista manuscrito autógrafo, o texto-base deve ser o da edição mais antiga de uma tradição de edições impressas, tanto nos seus aspectos substantivos (palavras) como nos accidentais (pontuação, capitalização, união e separação de palavras, abreviaturas, etc., que são por regra normalizados pelo tipógrafo de edição para edição). No entanto, é reservado ao editor o direito de emendar o texto a partir de outro testemunho que pontualmente considere melhor.



- indireta: partes do texto que vêm através de citações, transliterações parciais ou integrais, remakes;
- quiescente: quando quem copia não inova;
- ativa: quando está cheia de inovações;
- escrita: manuscrito, impresso ou misto (ou seja, manuscritos e testemunhos impressos);
- oral ou não confiada à escrita;
- mista de memória, quando em um testemunho as lições são fixadas não exclusivamente para cópia de outro testemunho, mas também pelo interesse - mais ou menos esporádico – de lições alternativas que quem copia memorizou em precedência por outros meios.

TRANSCRIÇÃO (ital. *trascrizione*, alem. *Transkription/ Bearbeitung*, ingl. *transcription/ arrangement*, fr. *transcription / arrangement*, sp. *transcripción / arreglo*)

O termo designa diferentes tipos de intervenções em textos musicais:

A reescritura em notação moderna de um texto escrito em notação antiga. Esta operação não termina em uma transliteração simples, mas envolve vários e importantes problemas de natureza interpretativa.

b) A criação de música nova baseada em música preexistente

c) A adaptação de uma composição musical a outro orgânico, a fim de assegurar a sua divulgação e torná-lo acessível ao maior número de execuções. Neste caso, distinguem-se duas tipologias:

- a adaptação é tendencialmente fiel (por exemplo; as transcrições da banda de música favorita - principalmente melodramática - no curso do século XIX ou as reduções de obras para canto e piano);
- a adaptação, não criativa, visa tornar o texto mais consistente, na crença de que deve ser adaptado ao gosto do tempo e aos hábitos de escuta do público (são deste tipo muitas transcrições da chamada "música antiga" no início do século XX).

URTEXT, vide EDIÇÃO SEGUNDO L'URTEXT

VARIANTE, LIÇÃO (alem. *Variante*, ingl. *variant*, fr. *variante*, esp. *variante*, lat. *varia lectio*)

Desvio da lição original, que não possui nenhum caractere de erro óbvio. Existem duas categorias de variantes:

a) do autor/ copyright

Modificam o texto seguindo as intervenções que o autor pode fazer em tempos diversos em sua obra. Ilustram a gênese da obra, a natureza do processo composicional, a relação dialética do autor com a cultura e a história. As intervenções do autor geralmente não são esporádicas e insignificantes, mas dependem da especificação contínua – ou mudanças – de um projeto; no coerente sistema do texto se atuam portanto em vários lugares, que têm correspondências recíprocas entre elas. Sobre a distinção entre variações de autor substanciais e formais.

São chamadas de genéticas se forem produzidas na fase de constituição do texto (isto é, durante o processo de composição) e evolutivas, quando referem-se às intervenções corretivas subsequentes; de escritura, imediatas, internas se introduzidas durante a escrita, e leitura ou não imediatas, externas, se entraram quando o autor se torna leitor de si mesmo; compensatórias, se forem produzidas para equilibrar outras intervenções; alternativas, quando o autor mantém para o mesmo passo, duas ou mais lições sem fazer uma escolha; instaurativas ou institutivas quando inserem o que não estava anteriormente no texto; substitutas, se eliminarem uma parte do texto para substituí-la por outra; destitutivas, se eliminarem uma parte do texto sem substituí-la por outra.

b) *de tradição*. São inovações inseridas no texto no curso da tradição, por conscientes intervenções interpretativas ou por interferências inconscientes subsequentes de quem copiava.

– As *variantes anteriores (adiafore)* ou indiferentes são aquelas variantes da tradição que são apresentadas como lições plausíveis.

– As *variações de estrutura* – que podem ser do autor ou de tradição – introduzem mudanças não a nível das lições, mas a nível da estrutura do texto.

VERSÃO (ital. *versione*, alem. *Fassung*, ingl. *version*, fr. *version*, esp. *versión*)

Nível editorial autônomo e realizado.

VULGATA, vide *TEXTUS RECEPTUS* (Texto Recebido)

## APÊNDICE 2 – LIBRETO DE 1657 (TRANSCRIÇÃO)

A seguir apresentamos o texto transcrito por nós, a partir do testemunho – libreto de 1657, I-Vnm da Biblioteca Nazionale Marciana – DRAMM.0923.2. O texto está em sua íntegra porém difere do testemunho da partitura manuscrita da Biblioteca Nazionale Marciana, como foi descrito e analisado na tabela que se encontra no oitavo capítulo desta tese. Como também não sofreu alterações de nenhuma ordem (modernização, p.e.: cōsorte = consorte, a palavra ficou como no original etc.) e manteve as frases entre aspas, quando assim estavam. A partir do Prólogo, que seria o texto dramático, foi escolhido a formatação normal para melhor visualização. Os nomes dos personagens foram colocados na íntegra e não abreviado para facilitar o entendimento.

(1)<sup>187</sup>LE FORTUNE/<sup>188</sup> DI/ RODOPE E DAMIRA.<sup>189</sup>

DRAMA PER MUSICA/ DI/ AURELIO AURELI/ Favola Terza./

DEDICATA/ A'gl'Illustrissimi Signori/ MARC'ANTONIO/ CORRARO,/ ET LUIGI  
DUODO./

IN VENETIA, MDCLVII/

Appresso Andrea Giuliani./

Con Licenza de'Superiori./

Si vende da Giacomo Batti Libr. in Frez.

(3) ILLUSTRISSIMI SIGNORI, ET PADRONI Collendissimi.

Trasse questo mio parto i/ suoi natali sotto l'aspetto/ di un Fato maligno, &/ allenato trà  
le mie disa-/ venture, godè però questa/ amica fortuna d'essere à/ prima vista raccolto  
da/ la benigna protettione di/ Vostre Signorie Illustrissime.

---

<sup>187</sup> Entre os parênteses, os números das páginas relacionadas aos dados.

<sup>188</sup> A barra ( / ) será usada para separar as linhas como na impressão original do libreto.

<sup>189</sup> Permaneceram as palavras em CAIXA ALTA, caixa baixa etc.

Consacro questa mia debil fática à i lor/ meriti, de quali per semplicemente accenarli,/ basti il dire, che vengono le fortune à humi-/ liarsi à i lor piedi.

(4) Se tornasse un'Hercole al Mondo stupi-/ rebbe nel veder rinnovata l'età degli Alci-/ di, discernendo ne le persone di Vostre Si-/ gnorie Illustrissime il non plus ultra ne i ter-/ mini de l'humana cortesia. Castore, e Pollu-/ ce per esser nati gemelli meritono d'esser/ collocati nel Cielo, & i Nomi di Vostre Signorie Illustrissime per esser pari ne la gentileza son degni d'esser registrati à caratte-/ ri di Stelle ne gli annali de l'Eternità, non che ne la memoria degli Huomeni, trà quali/ vantisi pur chiunque vuole di esserle riveren-/ temente affettionato, ch'io più di tutti mi pre-/ gio di vivere./

Di VV. SS. Illustrissime/ Humil. Devot.& Obligat. Servo/ Aurelio Aureli.

(5) DILUCITATIONE. RODOPE fù la più/ accorta, e famosa/ Corteggiana, che à/ suoi tempi havesse/ l'Egitto. Mentre el-/ la un giorno lava-/vasi dentro una fonte, fuli da un'Aquila/ involata trà li artigli/ una calza. Volò l-/ Aquila sovra la Piaz-/ za di Memfi, dove giunta lasciò cadere la cal-/ za in seno del Re, che in quel punto dava ai Popolo di Memfi le Leggi. Stupitosi il Re di/ tale accidente, fece diligentemente cercare/ di cui fosse quella calza, e trovato, ch'ell'era/ di Rodope, non à pena la vide, che resto dal/ tuo bello infiammato./

Questo li hà da l'Historia in Polidoro, Vir-/ gilio, Erodoto, Strabone, & altri Auttori./ Per tessere il DRAMA si finge.//<sup>190</sup>

(6) Che Creonte (così nominato l'Egittio Re/ innamorato di Rodope) fosse ammogliato in/ Damira Principessa di Lidia, quale accortasi/ degli ardori novelli del Marito, procurasse/ con le preghiere, e col pianto di ammorzar/ nel sen del'amato Consorte quelle fiamme,/ che minacciavano ruinosi incendij al suo co-/ re: Mà Creonte allettato più che mai da le/ accortezze di Rodope, stabili di voler privarsi/ di questa, per poter più agevolmente godere/ gli amplessi di quella./

Finse un giorno con Damira di voler seco/ andar delitiãdo in picciola barca per l'acque/ del Nilo. Fù la prima Damira à imbarcarsi, e quando credeva essere da Creonte seguita,/ d'improvviso si vide allontanata da riva, priva/ di nocchiero, che regolasse la barca, quale/ portata da la rapidezza del Fiume ad urtare/ in uns asso tutta s'intranse, onde l'infelice Re-/ gina fù di lontano veduta à scorrer fluttuan-/ te per l'acque./

---

<sup>190</sup> Duas barras ( // ), serão utilizadas para finais de texto que encerram a página impressa do libreto original.

Finse Creonte cõ le lacrime sù gli occhi di/ deplorare il caso funesto occorso à Damira/ (benche egli inventor fosse stato di stratage-/ ma sì crudo) e credendola morta, e sepolta dentro (com ~) i gorgi voraci del Nilo, fatti in Menfi celebrare i di lei funeral introdusse Rodope in Corte, dādoli lieto à fruire quel bello, che/ solo possedere credeva, mentre ella come/ Dama sagace provveduta s'haveva di più d'-/ un Amante dentro la Reggia. Damira in-// (7) tanto avvedutasi de l'ingāno del Re suo ma-/ rito, prima, ch'il picciol legno urtasse nel sas-/ so, sgravatasi ad un trato de le veste reali, al/ rompersi di quello gittosi in farsetto nel Nilo, e secondando la rapidezza del filme, pro-/curò coraggiosa natante di portarsi à riva. Fù/ soccorsa à le sponde del filme da Bato Villa-/ no, ch'ini à caso pescava, e condotta dentro/ rustico albergo fù da la vecchia Nerina Moglie di Bato sovvenuta d'un habito di pastorella d'Egitto orfana de'genitori, condotta da la desperatione à gettarsi ne l'acque per/ volersi affogare. Restò da la pietà de suoi/ cortesi liberatori consolata ne le sue finte/ sventure; et indi a poco adottata in lor figlia,/ non havendo essi prole. Visse qualche tempo/ la finta Fidalba sotto rustiche spoglie disfo-/ gando per le selve il suo duolo con publicare/ à le piante l'acerbità de suoi casi, finche un giorno Creonte trato dal dileto de la cac-/ cia capita in quelle campagne. Nel seguire un/ cervo li cade sotto il cavallo, & egli avvilu-/ pato con un piede ne le staffe rimane sotto al/ destriere, sotto il cui pelo soffocato s'hauria, se da Bato, ch'lui à caso vicino vendemiava,/ non fosse stato oportunamente osservato, e/ soccorso. Sottragge il pietoso Villano dal peso des destriere Creonte, e trovandolo per/ a caduta svenuto, credenvolo morto sù le/ palle lo prende per portarlo dentro il suo al-// (8) bergo, senza conoscerlo per Re de l'Egitto. Mentre viene incontrato da Sicandro Cor-/teggiano, uscito di Memfi per seguire ne la/ caccia Creonte, principiano gli accidenti del DRAMA./ *La scena è in Menfi.*//

(9) LETTORE.

Agradisci le mie debolezze, onorate di/ Musica da la somma virtù del Signor/ Padre Ziani. Questi con la soavità del suo/ stile, & con l'inventtione dell'arie supplir à dol-/ cemente à l'imperfettioni del Drama. Per so-/disfare in parte a la tua curiosità, sono stati/ qui sotto stampati li nomi di quelli Virtuosi,/ che rappresentano le parti del Drama. Nel resto ricevi il tutto da un sommo Desiderio, che hò havuto di cõpiacerti scrivendo, e vivi felice./

Rodope. La Signora Anna Maria Volea./

Creonte. Il Sig. D. Giacinto Zucchi./

Damira. La Signora Anna Renzi./

Nigrane. Il Sig. Carlo Macchiati./

Brenno. Il Sig. Filippo Manini./

Lerino. Il Sig. Carlo Manelli./

Sicandro. Il Sig. Raffaele Caccialupi./

Bato. Il Sig. Antonio Draghi./

Nerina. Il Sig. Pietro Cefalo./

Erpago. Il Sig. Antonio Formenti./

Direttori de le Scene, e Machine/ Li Signori Gasparo Mauro, e/ Francesco Santorini./  
*SCENE./*

Reggia del Diletto. Tumulo. Prigione. -> Fatte dal Sig. Antonio Lech.//

(10) Campagna di Vendemia. Piazza di Menfi. Sala di Rodope. -> Fatte dal Sign.  
Antonio Záchi./

Galeria. Cortile del Palagio Reale. Cortile di Erpago. -> Fatte das Signor Gio: Batt.  
Recaldi./

INTERLOCUTORI./

Il Diletto. La Lascivia. Giunone. Himeneo. Fanno il Prologo./

Rodope innamorata di Nigrane./

Creonte Re d'Egitto innamorato di Rodope./

Damira moglie di Creonte creduta affogata/ nel Nilo, sotto nome di Fidalba./

Nigrane Cavaliere privato di Corte aman-/te di Rodope./

Brenno Generale de l'armi d'Egitto acceso/ di Rodope./

Lerino Paggio di Rodope./

Sicandro Corteggiano favorito del Rè./

Bato Villano,/ Nerina Vecchia moglie di Bato./

Erpago Pittor di Corte./

Choro di Egittie con Rodope./

Choro di Mori/ Choro de Armati con Brenno./

*La Scena è in Menfi.*

[...]

EDIZIONE: Venezia, Andrea Giuliani, 1657, 96 pp., 6,5 X 11,5 cm

LUOGO: Venezia (Sant'Apollinare). 1657.

DEDICA: Aurelio Aureli a Marc'Antonio Corraro e Luigi Duodo.

LIBRETTISTA: Aurelio Aureli.

MUSICA: Signor Padre Ziani.

ATTI 3 (21, 21, 22)

BALLI: 1. Ballo della Mascherata 2. Ballo de'Pazzi.

SCENE:

Prologo: Reggia del Diletto. I/1

Campagna di Vendemia. I/8

Galeria, che introduce a i Gabinetti di Rodope. I/17-21.

Piazza di Menfi con il corso de le Maschere. II/1.

Cortile del Palagio Reale, sul a di cui propettiva dipinto si vede l'accidente occorso a Damira nel Nilo. II/ 12-21.

Tumulo ereto in memoria di Damira creduta affogata nel Nilo. III/1.

Cortile di Erpago Pittor di Corte. III/ 15-22.

Cortile di Erpago.

PROLOGO

*Si figura nella tenda la porta, che introduce nella reggia del Diletto.*

Il Diletto di dentro.

IN qual sito, in qual parte  
Di sì angusto teatro  
Il Diletto spiegare  
Può le pompe dell'arte?  
Ov'è la Scena? homai  
Tempo è d'udir di varie voci il canto,  
E attende ogn'un, che si principij intãto.  
Aprinsi queste porte,  
E comparir si veggia  
Del Diletto la Reggia.

Qui s'apre la Tenda e si vede la REGGIA del Diletto.

*Il Diletto, la Lascivia, che addormentano Himeneo. Giunone che sopravviene in machina.*

DILETTO

Lieto dio, gradito Nume  
Chiudi il lume.  
Co suoi fiati Zeffiretto  
Qui trà fiori in verde letto  
Dolci adagi per te formi.

LASCIVIA E DILETTO

Dormi, dormi.



LASCIVIA

Vaghe stelle adormentate Riposate.  
Occhi belli sonacchiosi  
Non vi turbino i riposi  
Tetre larve, ombre deformi.

DILETTO E LASCIVIA à 2.

Dormi, dormi.

DILETTO

Ei chiuse hà le palpebre.

LASCIVIA

Togliamoli la face.

DILETTO

Leviamli le catene.

LASCIVIA

Svegliato, che sarà,  
O da noi partirà  
De l'armi sue spogliato, ò vo' che giuri,  
Che questa sua facella  
Arder deggia in favore  
Del Rè Creonte, e Rodope la bella.

GIUNONE

Perfidissimi, indegni  
Di profanar con destra  
Sacilega, e rapace  
Quel divin nume, e di toccar sua face:  
Al suolo deponete  
Ciò, che rubbato havete;  
De nodi maritali  
A me tocca la cura, e non à voi.  
Febre de sensi, e peste de mortali.

Sorta è l'alba, sù, sù, sù  
Himeneo sorgi anche tù.  
Apri gli occhi incauto Dio,  
Se prigion restar non vuoi  
Trà i letargi de l'oblio,  
Il seren de lumi tuoi  
Abastanza chiuso fù,  
Scuoteti  
Svegliati  
Non dormir più.

HIMENEO

Chi da un sonno soave

Destarmi tenta, e à disturbar mi viene?  
La mia face dov'è? Le mie catene?

GIUNONE

Il tutto havrai, se mi prometti ò Nume  
Far sì, che l'innocente,  
E infelice Damira in qualche modo  
Con Creonte ritorni  
Moglie gradita al marital suo nodo.

HIMENEO

Farò quanto m'imponi  
Diva immortale ad ubedirti pronto  
Da quest'otio m'involò,  
Lascio i riposi, e al Ciel dispiego il volo.

DILETTO

Povero sonnacchioso,  
E dove il volo estendi?  
Discendi al suol discendi,  
Se l'armi tue non hai  
Belle imprese farai.

HIMENEO

Eccomi al suol disceso;  
Datemi ciò ch'è mio, ch'è di ragione.

LASCIVIA

L'havrai perché a Giunone  
Ubedire doviamo:  
Mà pria da te vogliamo,  
Che ci prometti nell'Egittia Corte  
Dover hoggi trovare  
a Rodope un gradito, e bel Consorte.

HIMENEO

Farò ciò, che à voi piace.

DILETTO

Prendi le tue catene.

LASCIVIA

Ecco la face.

HIMENEO

Soddisfatti sarete,  
parto, e frà poco l'opre mie vedrete.

DILETTO E LASCIVIA à 2.

Del Diletto

Sol ricetta  
 Questo albergo hoggi sarà;  
 Trà le Coppie inamorate  
 Sorti liete, e avventurate  
 Himeneo nascer farà.  
 Del Diletto  
 Sol ricetta  
 Questo albergo hoggi sarà.

Fine del Prologo

ATTO PRIMO.

SCENA PRIMA.

*Campagna di Vendemia.*

Sicandro. Bato, che porta sù le spalle Creonte svenuto.

SICANDRO

DOLore,  
 Ch'il core  
 Struggendo mi vai,  
 Se reso al mio male  
 Non sono immortale  
 Uccidimi homai.  
 Miei lumi,  
 Che fiumi  
 Di pianto versate,  
 Piangete sin tanto,  
 Ch'in mare di pianto  
 Sommersi restate.  
 Infelice Creonte, accerbo caso,  
 Sul più vago Oriente  
 Degli anni tuoi Signor scendi à l'Occaso.

BATO

Da' fine ai tuoi lamenti,  
 Satio son di più udire  
 Tanti queruli accenti.  
 Sotto sì grave peso  
 Di già stanco son reso.

SICANDRO

Sù questo freddo sasso  
 Sgravati ò amico de l'incarco e sangue;  
 Fier spettacolo, ahi lasso  
 Da pietade commosso il cor mi langue.

BATO

Ohimè.

SICANDRO

Che hai?

BATO  
Sul volto  
Mi stillano agghiacciate  
De la morte i sudori;  
Da insoliti tremori  
Agitare mi sento,  
Io dubito, che m'habbi  
Quel corpo esanimato  
Il suo male attaccato.  
E ch'io deggia morir per complimento.

SICANDRO  
“Quanto sciocco tu sei.”

BATO  
“Toccami il polso.”

SICANDRO  
“Che franetichi insano?  
Tu sei vivo, e sei sano.”

BATO  
“Hai tu ragione, in petto  
Sento battermi il core,  
Né sò dir se per fame, ò per timore.”

SICANDRO  
Cielo pietoso aita,  
Egli respira, e ancora  
Nutre nel petto suo spirto di vita?  
Sin che al fonte vicino  
Frettoloso ricorro, e a te ritorno  
Qui pio custode assisti, e teco insieme  
S'unisca alta pietà di Stelle amiche;  
Premio condegno havrai di tue fatiche.

SCENA II  
Bato. Creonte.

BATO  
Misero cavaliere!  
Quanto malvolentieri  
M'adatti à lo mestiero  
Di far la guarda a morti, il Ciel lo sà;  
Mà la mia povertà  
À me stesso mi rende  
Sì mendico, e molesto,  
Che mi farebbe far (quasi che il dissi)

Unessercitio assai peggior di questo.  
 O' fortuna, ò fortuna, e quando mai  
 Per me ti cangerai?  
 Voglio sedere, e intanto  
 Passar l'hore col canto.

L'esser povero è un gran male,  
 E non vale  
 L'astinenza per sanarlo,  
 Mà à scacciarlo,  
 E à guarrire dal lungo tedio  
 L'Oro solo è un buon rimedio.  
 Non hà un misero

CREONTE  
 Respiro oh Dei?

BATO  
 Chi parla?  
 S'io non erro, hò sentito  
 Il morto a lamentarsi,  
 Eh ch'io son'impazzito,  
 O 'l capo è pien di vino:  
 Se deffonto è'l meschino,  
 Come articular puote alcun accento?  
 Trà timore, e spavento  
 La mia mente delusa  
 Fù da vana impressione,  
 Vò finir la canzone.

Non hà un misero mai bene,  
 Visto viene  
 Da ciascun con torto naso,  
 Mà se acaso  
 Per lui varia sorte instabile  
 Fassi à tutti Huomo stimabile.

CREONTE  
 Chi pietoso m'assise  
 Sù questo sasso, e diè al mio duol conforto?  
 Son pur vivo.

BATO  
 Io son morto.

SCENA III  
 Sicandro. Bato. Creonte.

SICANDRO  
 DOve corri? che temi?

BATO  
 Lascia in gratia, ch'io tremi,  
 E sfoghi la paura.

SICANDRO  
 E che t'accadde?

BATO  
 Pessima sventura:  
 Il morto hà favellato,  
 Son mezo spiritato.

SICANDRO  
 Mio Rè?

CREONTE  
 Sicandro?

SICANDRO  
 O'Sire!  
 L'onda del pianto mio  
 Più che quella del fonte  
 Hoggi certo cred'io  
 Con l'haverti spruzzato  
 T'hà Signor rattivato.

CREONTE  
 Maledette le cacce, e i lor dilette;  
 per destino severo  
 Hoggi sotto un destriero  
 quasi oppresso dal duolo  
 il sepolcro trovai sul verde suolo.

SICANDRO  
 Mira colà signore  
 quel pastorel cortese,  
 egli salvo ti rese  
 dagl'insulti feroci  
 del barbaro corsiero,  
 e qual Enea pietoso  
 qua sugli omeri suoi  
 ti condusse al riposo.

CREONTE  
 Ne la Reggia riserbo  
 Al mio benefattor tali favori,  
 Ch'invidi renderan gl'altri Pastori.  
 "Accostati."

BATO

“Và in pace alma gentile,  
Torna trà estinti, và sotterra al fondo,  
Non vò traffichi teco à l'altro Mondo.”

SICANDRO

“Quanto è semplice! Ascolta.”

BATO

“Spiritarmi non voglio un'altra volta.”

SICANDRO

Egli è vivo, e non morto.  
È Creonte d'Egitto il nostro Rè.

BATO

Uh miserello mè!  
Tu Creonte?

CREONTE

Io tuo Rege.

BATO

A' te devoto  
Io consacro Signor gli ossequij miei:  
Mà già, che vivo sei  
Da morte liberato  
Ricordati di quanto hò per te oprato.

CREONTE

À li spiriti smariti  
Torna il vigor primiero,  
Te con premij graditi  
Consolar hoggi spero.  
Qual è il tuo nome?

BATO

Bato.

CREONTE

Hai moglie?

BATO

Hò moglie, & una sola figlia.

CREONTE

Hoggi in corte verrai con tua famiglia.

BATO

Corro in fretta à portarle



Sì gioconde novelle, e à rallegrarle.

#### SCENA QUARTA

Creonte. Sicandro.

#### CREONTE

Che fa Rodope ò amico,  
Il mio fulgido sol, l'anima mia?  
"Ah ne la fantasia  
Porto impressa ad ogn'hor la sua se~biãza,  
Né può la lontananza  
Le mie piaghe sanare:  
Un secolo mi pare  
Ogni breve momento  
In cui disgiunto io vivo  
Da l'amato contento,  
Esser mai non vorrei  
Dal suo bello diviso,  
Benche provi godendo  
Pene d'Inferno in sen di Paradiso."

#### SICANDRO

Per l'improvvisa tua partita ò Sire  
In Corte la lasciai  
Alquanto afflitta, e in parte accesa d'ira;  
Il tuo ritorno ella di già sospira.

#### CREONTE

Tu qui d'intorno aduna  
Con la voce i dispersi Cacciatori,  
Mentre ai rauchi fragori  
Di quell'onda cadente  
Ad attenderti vado, ivi frà poco  
T'appressarai con la raccolta gente  
Per far quinci ritorno al mio bel foco.

#### SICANDRO

Infelice Creonte,  
Come per un bel volto  
Pena, langue, sospira,  
E dal suo cor ardenti fiamme ei spira.  
Che non può Donna ch'è bella?  
Nel crin porta le catene  
Per legar i nostri cori,  
Da le luci sue serene  
Vibra in sen cocenti ardori;  
I suoi sguardi son quadrella,  
Che non può Donna, ch'è bella.  
Che non farà l'huomo ch'è acceso?  
Segue un cieco, e non s'avvede,

Ch'egli serve ad un Tiranno,  
 A'la Donna il tutto crede,  
 E fà un'Idolo il suo danno:  
 Ama il laccio, che l'hà preso,  
 Che non fà l'Huomo, ch'è acceso.

# ATTO PRIMO

## SCENA V.

Damira

Che mi giova esser Reina,  
 Se nemiche hò in Ciel le Stelle,  
 Se à soffrir sorti rubelle  
 Crudo Fato mi destina,  
 Che mi giova esser Reina?  
 Un pagliareccio albergo  
 È mia Reggia in cui vivo, e notte, e giorno,  
 L'herbette, ch'hò d'intorno  
 Son le mie damigelle,  
 E mie faci notturne  
 Son del Ciel le fiammeggianti Stelle.  
 Le acime incessanti,  
 Che m'imperlano il volto,  
 E trapungono il cor d'aspre amarezze  
 Sono le gioie mie le mie ricchezze:  
 Mà pur benché ricopra  
 Sotto vil manto l'esser mio reale,  
 Questa veste non vale  
 Punto à scemar il regio mio decoro.  
 Così tal nube i rai del Sole oscura,  
 Mà non per questo il pregio suo li fura.  
 Infelice che parlo?  
 Con quai vani conforti  
 Delirando procuro  
 D'applicar al mio male  
 Debole medicina?  
 Che mi giova &c.  
 “Dispietato Creonte,  
 Traditore Marito,  
 Dal Tonante punito  
 Spero verderti, e sù l'indegna fronte  
 Scoccar da giusto Ciel I ire fatali,  
 A fulminar le bende tue reali.”

## SCENA VI.

Nerina. Damira.

[NERINA]

Apena sorta è l'Alba  
 Ad apportar con rai di luce il giorno,

Che anhelante qui intorno  
Mi conviene cercar di te Fidalba.

DAMIRA  
Scusami, se tal'ora  
Da te il passo allontano;  
Sù i luminosi albori,  
De angelletti canori  
Musici de la Selva  
Godo i canti sentire, e tal'un suole  
Seco trarmi ad udir trà queste frondi  
Le soavi armonie, ch'ei forma al Sole.

NERINA  
Figlia dal nostro albergo  
Non t'allungar ti prego;  
Sei gentil Pastorella,  
Sei vezzosa, sei bella,  
Queste tre qualità  
Bastano à mover guerra  
A la tua castità.

DAMIRA  
Honore, e continenza  
Contro tali nemiche  
Sanno far resistenza.

NERINA  
È ver, mà chi hà bellezza  
Dura grande fatica in conservarla;  
L'Honore è una fortezza  
A cui per espugnarla  
Più d'un Insidiator già mai non manca,  
Ed ogni chiave al fin l'apre, e spalanca.

DAMIRA  
Un sen pudico è scudo  
Ai colpi di saette  
Del faretrato ignudo.

NERINA  
Parli da saggia ò bella;  
Mà mentre i' fui citella,  
E d'oro haveva il crine, e non d'argento,  
Pria di morir la Genitrice mia  
Tai ricordi lasciomi in testamento.

I  
Se sei bella, e giovinetta  
Mira ben dove tu vai,

Perche Amor, che al varco aspetta  
 Quando men vi penserai  
 Ferirati il tristarello,  
 E da l'ampia tua ferita  
 Troverà l'honor l'uscita  
 Per andarsene in bordello.

II

Se sei casta, e continente  
 Fuggi l'huom come dal foco,  
 Perche Amor, ch'è fiamma ardente  
 Per le luci à poco à poco  
 Entra al core à incenerirlo,  
 Quando entrato è à forza lenta,  
 Discacciarlo in van si tenta,  
 Mà conviene al fin soffrirlo.

#### SCENA VII

Bato. Nerina. Damira

BATO

*Canta di entro trà quelle piante*

COmpagni addio

Lavorate,

Del viver mio

Terminate

Son le fatiche

Gli aspri sudori,

Vendemiatori,

Da voi lontano

Hoggi m'invio.

Compagni addio.

BATO

Quì esce. (didascaglia)

Moglie figlia allegrezza

Buone nuove v'apporto

Fortunati noi siamo, oh contentezza.

NERINA

Quali nove ci arrecchi?

BATO

Creõte il Rè d'Egitto.

DAMIRA

Ah Rè crudele!

E quando fulminato al suol cadrai?

BATO

Quetati, che cos'hai?

DAMIRA  
 Creonte, segui, esprimi  
 Il fin de detti tuoi.

BATO  
 Per premiar tutti noi  
 Hoggi in Corte ci attende.

NERINA  
 E quãdo mai  
 Con il Rè favellasti?  
 Qual premio meritasti?

BATO  
 Per viaggio'l saprai

DAMIRA  
 Dhe quai strani successi  
 A le miserie mie  
 La Fortuna prepara in questo die,  
 Pur conviemmi obedire,  
 E sotto finte forme  
 Il mio stato coprire.

NERINA  
 E la nostra Capanna,  
 Se noi partiam à chi vogliam lasciarla?

BATO  
 Voglio per noi serbarla,  
 Che se à fortuna si fermiamo in Corte,  
 Noi vantar si potremo  
 Mentre nostro l'albergo anco rimagna  
 D'haver casa in Cittade, e quì in Cãpagna.

A 3  
 A' la Corte, à la Corte.  
 NERINA e BATO  
 "ò per me lieta e fortunata sorte.  
 DAMIRA  
 ò per me fiera e imperversata sorte.  
 A'la Corte, à la Corte."

SCENE OTTAVA  
*Galeria, che introduce à i Gabinetti di Rodope.*  
 Rodope. Nigrane.

RODOPE (aria)  
 Luci belle, se bramate

Di saper quant'io v'adori,  
 Osservatelo a gl'ardori,  
 Che nel sen voi mi vibrare,  
 E direte, che in amarvi  
 Posso struggermi ben, ma non lasciarvi.

NIGRANE

Soave è 'l tormento,  
 Ch'io provo in amarti,  
 Per viver contento  
 Mi basta mirarti.

RODOPE

Lumi cari se volete  
 Penetrar i miei martiri,  
 Discerneteli à i sospiri,  
 Che dal cor uscir vedete,  
 E direte, che in amarvi  
 Posso struggermi ben, mà non lasciarvi.

NIGRANE

Eterno il mio ardore  
 Ti giuro mia vita,  
 Di questo mio core  
 Dolcezza infinita.

RODOPE

De nostri occulti affetti  
 Il silenzio commetto à la tua fede;  
 Vivi cauto Nigrane,  
 Guarda, ch'il Rè non sappi, e non discopra  
 L'amor nostro ad un ceno, un detto, à un'opra.

NIGRANE

Sarà tomba il mio core  
 Per seppellir le nostre fiamme, ò bella,  
 Cauto lo sguardo, e muta la favella.

RODOPE

Per poter arricchir Idolo mio  
 La tua privata sorte  
 D'alte fortune in Corte  
 Spero indurre Creonte  
 Di me acceso à sposarmi,  
 E del Trono d'Egitto impossessarmi.

NIGRANE

Quando nel Tron sarai,  
 Di me ti scorderai.

RODOPE

Sarà prima ch'io manchi à te la fede  
De la livrea de l'ombre il Sole herede.

NIGRANE

Consolato mi parto,  
In te confido, e spero.

RODOPE

Sù l'ali del pensiero  
Io ti seguo mia spene.

À 2

NIGRANE

Resta in pace mio bene.

RODOPE

Vanne in pace mio bene.

SCENA NONA

Lerino. Rodope

LERINO

Signora il tuo Nigrane  
Fuori di queste stanze  
A tempo il passo affretta,  
Brenno è di fuor, che di parlarti aspetta.

RODOPE

Sia introdotto.

LERINO

Obedisco.

RODOPE

M'è costui poco grato;  
Mà per essere stato  
Il mio primo amatore,  
Con simulato ardore  
Fingere mi conviene anco d'amarlo  
Con affetti mentiti, e lusingarlo.

SCENA DECIMA

Brenno. Rodope.

BRENNO

Care sembianze, e belle,  
De l'acceso mio cor dolce conforto,  
Tra l'interne fiammelle  
In holocausto l'alma mia vi porto.  
Dhe nǒ siate al mio amor già mai rubelle,



Care sembianze, e belle.  
 “Care pupille amate  
 Qual farfalla m'aggiro a voi d'intorno,  
 E 'l cor, che m'infiammate  
 A incenerir al vostro lume io torno.  
 Deh saette al mio cor più non vibrare  
 Care pupille amate.”

RODOPE  
 Tanto ò crudo ritardi  
 In venirmi à veder?  
 Ah se punto da i dardi  
 De l'amoroso Arcier  
 Tu fossi, non saresti  
 Così pigro in venirmi à ritrovar.  
 E non mi lasceresti  
 L'hore intere quì sola à sospirar.

BRENNO  
 Non mai sola tu sei  
 Luce de gli occhi miei,  
 Che se bene tal volta  
 Vivo da te lontano  
 Il mio core ad ogn'hora  
 Invisibil t'assiste, e humil t'adora.

SCENA XI  
 Lerino. Rodope. Brenno.

LERINO  
 DAtte fine à i discorsi,  
 Non più tanti cor mio, tanti mio bene.  
 Da la caccia è tornato  
 Il Rè Creonte, e à questa parte ci viene.

RODOPE  
 Ohimè parti mio core.

BRENNO  
 Qui mi trattien co' sue cattene Amore.

RODOPE  
 Tornerai.

BRENNO  
 Quando?

RODOPE  
 In breve,  
 Lerino tel dirà.

LERINO

Finitela una volta,  
Ch'il Rè vi coglierà.

BRENNO

Per obedirti altrove il passo invio.

à 2

RODOPE

Parti, mia vita addio.

BRENNO

Parto, mia vita addio.

SCENA XII

Rodope. Lerino.

RODOPE

Semplicetto amatore,  
Come inesperto ei beve  
In coppa di dolcezze  
Mille bugie gradite  
Rese per lui condite  
Dal mel de l'accortezze.  
Dov'è Creonte, ov'è  
L'innamorato Rè?

LERINO

Quivi in breve 'l vedrai;  
In sì leggiadro scherzo  
Giungerà presto il terzo.

RODOPE

Sù le piume sedendo  
Temprar vò sin, ch'ei giunge  
Con l'armonia de' musici stromenti  
L'amaro à miei tormenti.

a 2

RODOPE

Sediam, sediamo.

LERINO

Soniam, soniamo.

RODOPE

Chi d'Amor non sà i contenti  
Lo domandi à questo cor,  
Che dirà pene, e tormenti.  
Crudi affanni, e fiere noie  
Son le gioie

Di quel Cieco traditor.  
 Chi d'Amor non sa i contenti  
 Lo domandi à questo cor.  
 Il crudel con empia sorte  
 Turba in breve il suo seren,  
 Del goder l'hore son corte,  
 I diletti del gioire  
 In martire  
 Cangiar usa in un balen.  
 Il crudel con empia sorte  
 Turba in breve il suo seren.

LERINO

Sento gente: è Creonte,  
 À te Signora: habbi l'astutie pronte.

RODOPE

Voglio quivi appoggiata  
 Mesta fingermi.

LERINO

O' bene.

RODOPE

E adolorata.

SCENA XIII

Creonte. Rodope. Lerino.

CREONTE

Che miro empia Fortuna?  
 Da qual nube importuna  
 Di tormentuoso duol  
 Offuscato è il mio Sol?  
 Rodope? Spirto mio?  
 Che t'affligge mio bene?  
 Pupilette serene  
 Apritevi sol tanto  
 Ch'io la cagion comprenda  
 Del vostro acerbo, e doloroso pianto.

RODOPE

Sin che da me lontano  
 Amato Re vivrai,  
 Sempre in un mar di lacrime dolenti  
 Seppellirò di queste luci i rai.

CREONTE

Se da te mi disgiunse  
 De la caccia il diletto,

Teco à unirmi ritorna  
Catena indisolubile d'affetto.

RODOPE  
Se di caccia sei vago  
Da me non ti partire,  
Cercami in questo seno,  
E troverai la fera  
Di gelosia severa,  
Che crudele ad ogn'ora  
L'anima mi divora.

CREONTE  
L'ucciderò mio core  
Con quell'acuto strale  
Con cui l'Arcier d'Amore  
Fece à l'anima mia piaga letale.

RODOPE  
Vivrò sempre gelosa.

CREONTE  
Io sempre amãte.

RODOPE  
Sarò fida in amarti.

CREONTE  
Et io sempre costante.

RODOPE  
Tutto è ver: mà.

CREONTE  
Che brami?

RODOPE  
Dubito, che non m'ami.

CREONTE  
Chiedilo al mio tormento.

RODOPE  
Temo che sieno queste  
Voci di complimento.

LERINO  
Che melate parole?  
Che inzuccherati detti?  
Date fede à le Donne ò semplicetti.

CREONTE

Se di mia fede, ò cara,  
Accertarti desy, cerca, dimanda,  
Vuoi prove del mio amor? chiedi, cõmãda.

RODOPE

Vorrei con doppio nodo  
D'Amore, e d'Himeneo  
Stringerti al sen mio Re, così potrei  
Da cruda gelosia l'alma sanarmi,  
E dir Creonte è mio, non può lasciarmi.

CREONTE

Grande richiesta ascolto;  
O' tirannia d'Amore  
Trà i lacci d'un bel volto  
Prigioniero convegno  
A' chi diedi il mio cor dare anco il Regno.  
So, che al Tron sublimando  
Una Rodope, offendo  
Il reale mio stato,  
Son Rè, ma innamorato:  
Se alcun del mio fallire  
L'alta cagion richiede,  
Mi scuserò con dire  
Che Amor è cieco, e la ragion non vede.  
Rodope ho stabilito.

RODOPE

E che?

CREONTE

Di compiacerti.  
Ecco la destra.

RODOPE

O me felice.

CREONTE

Ohimè.

RODOPE

Che ti turba mio Rè?

CREONTE

Stravagante caduta,  
Portentosi accidenti,  
Prodigiosi portenti,  
S'animano le tele

Per turbar le mie gioie, ed un ritratto  
 Sù le dolcezze mie vomita il fele.  
 Benche estinta Damira  
 Invida a miei contenti anco in pittura  
 Le mie delitie funestar procura.  
 Sotto più lieti auspici  
 Riserbo il consolarti, ò mia diletta,  
 Non tra auguri sì mesti, ed infelici.

RODOPE

Disturbo maledetto,  
 Nimica, e ria Fortuna  
 Spero d'esser Reina al tuo dispetto.

SCENA XIV

Lerino.

LERINO

MAledetto ritratto,  
 Potevi pur potevi  
 Sol per breve momento  
 Far di men di cadere,  
 E non turbar di Rodope il piacere.

Donne mi rassemblete  
 Simili a la pittura in ogni parte,  
 Colorite, e strisciate  
 Siete sul volto, e tutte fatte ad arte.  
 Sol' una differenza  
 Trà voi belle ritrovo, & il ritratto;  
 Godiam questo cògli occhi, e voi col tatto.  
 Sia pur il vostro labro  
 Pallido divenuto, e scolorito,  
 Che con poco cinabro  
 Il vermiglio tornate al bel smarrito.  
 Sol una differenza  
 Trà voi belle ritrovo, e la pittura;  
 Questa è solo tutt'arte, e voi natura.

SCENA XV

Nigrane. Breno.

NIGRANE

AManti, incatenato  
 Porto trà lacci il cor,  
 E pur benche legato  
 Non cerco mai la libertà da Amor;  
 Godo viver in pene,  
 Care, e dolci d'Amor son le catene.

BRENNO

Son ferito, e son amante,  
Ne sanar altro mi può,  
Ch'il vezzoso, e bel semblante  
Di colei, che m'impiegò.

NIGRANE

Sospetto, e gelosia  
Perturbar non mi sà,  
Che de la donna mia  
Sò quanto grande sia la fedeltà.  
Godo viver, &c.

BRENNO

Van timore ingelosirmi  
Mai non può del mio bel Sol,  
Mi consolo, che tradirmi  
La sua fe non può, né vuol.

NIGRANE

Amico par, che insieme  
I vessilli d'Amore ambi seguiamo,  
E che contenti unitamente amiamo.

BRENNO

Amo, Nigrane, è vero, e se a te fosse  
Della Dama, che adoro  
Noto il nome, l'aspetto, e la costanza,  
Tu diresti, che in pregio ogn'altra avanza.

NIGRANE

Se a te fosse permesso  
Conoscer l'Idol mio (scusami Brenno)  
Vedresti quel, ch'il pensier tuo non crede,  
Confesseresti, che la tua li cede.

BRENNO

Non contendiam di questo,  
Già ben tu sai, ch'ogni Amator, ch'è scaltro  
L'idol suo stima assai più bel de l'altro,  
Come hai sorte in amar?

NIGRANE

Felice io vivo,  
Hoggi appunto al mio bene  
Questa lettera scrivo.

BRENNO

Vedi se andiam del pari, anch'io vergai  
Questa carta già poco,



Dove al mio bene invio chiuso il mio foco.

NIGRANE

Amici così cari  
Non si mostrino avari  
Di palesar la soprascritta sola.

BRENNO

So, che tacer saprai, ciò mi consola.  
Leggi.

NIGRANE

«A RODOPE BELLA.»  
Nel darmi il foglio errasti  
Il mio mi ritornasti.

NIGRANE

È tua lettera quella.

BRENNO

È mia lettera quella.

NIGRANE, BRENNO

Leggi. «A RODOPE BELLA.»

SCENA XVI

Creonte. Nigrane. Brenno.

CREONTE

Temerary impazziti,  
Folli, e ciechi amatori,  
Indegni pretensori,  
E siete tanto arditi  
Di scriver a colei, che pur v'è noto  
Esser di questo cor dolce catena?  
Non sò, che mi raffrena,  
Che al mio giusto furore  
Hor hor sacrificati  
Non vi faccia cader ambi svenati.

Apri la lettera di Nigrane, & la legge.

Mia fiamma. Ah fellon rio,  
Tua fiamma il foco mio?

NIGRANE

Sire.

CREONTE

Sdegno ascoltarti.

NIGRANE  
Scusami.

CREONTE  
Taci.

NIGRANE  
Amore.

CREONTE  
Quietati traditore.

Legge la lettera di Brenno

Mia cara. Ah ben vogl'io,  
Che questa voce ardita  
Cara ti costi con l'esborso intero  
Del sangue di tua vita.

BRENNO  
Mio Rè.

CREONTE  
Frena i tuoi detti.

BRENNO  
Odi.

CREONTE  
Nõ più.

à 2  
NIGRANE e BRENNO  
Signor.

CREONTE  
Tacete: rei  
Di lesa Maestade ambi voi sete,  
Tropo offeso m'havete:  
Al par di queste carte,  
Che cadono al mio piè lacere, e peste,  
Temerari dovreste  
Restar da l'ira mia disfatti, e infranti,  
Pretensori arroganti;  
Mà quel merto, che un tempo  
V'acquistaste in servir la mia Corona,  
Hor la vita vi dona.  
Siavi caparra intanto  
Di mia regia pietà l'irvene in bando,  
Con espresso commando

Di lasciar questa Reggia, itene altrove:  
 Tanti fulmini Giove  
 Non ha per saettar i rei viventi,  
 Quanti fieri tormenti  
 Saprò inventar per farvi dar la morte,  
 Se il rinascente di vi trovo in Corte.

NIGRANE

Ah non sia ver già mai perfido Fato,  
 Ch'io parta dal mio bene amante amato.

NIGRANE

Astri crudi, e fatali  
 Consigliatemi voi ciò, che far deggio,  
 Mai non soffry ne l'amor mio rivali,  
 S'io parto è male, e se qui resto è peggio.

SCENA XVII

Piazza di Menfi con il corso delle maschere.  
 Damira.

MUra adorate, e care,  
 Che foste già di mia grãdezza il seggio,  
 Di mie sventure amare  
 Tragica scena fatte or vi riveggio.  
 Patienza, così vâ; sempre vicine  
 A' l'altezza d'un Tron son le ruine.

SCENA XVIII

Bato. Nerina. Damira.

BATO

Fidalba aspetta aspetta:  
 Pur ti giungo à la fine,  
 D'arrivar à la corte hai la gran fretta.

DAMIRA

Scusami s'io m'avanzo,  
 Tu sei di passo tardo,  
 Tengo il mio più veloce, e più gagliardo.

NERINA

“Eh Bato mio.”

BATO

“Che vuoi?”

NERINA

“Molto spesso da noi

Costei fugge, e s'invola,  
 Tal'hor da sola à sola  
 A! favellar la trovo,  
 Hor col Cielo s'adira,  
 Hora piange, hor sospira,  
 Dubito, che agitata  
 Sia da qualche pazzia la sventurata..."

BATO

"La misera tal hora  
 A' sue sventure andate  
 Deve pensare, e lamentarsi ancora..  
 Dhe mira à le finestre  
 Di questa nobil Piazza  
 Quante Dame affacciate,  
 Turbe di mascherate.  
 Da l'una à l'altra via fanno tragitto,  
 Nel popolo d'Egitto  
 Mai più non viddi un'allegrezza tale."

NERINA

"Per quanto mi fu detto  
 Oggi termina in Menfi il Carnevale."

SCENA XIX

Sicandro. Damira. Bato. Nerina.

SICANDRO

Nozze, nozze, contenti, contenti,  
 La Reggia  
 Festeggia  
 Per sì lieti eventi.  
 Nozze, nozze, contenti, contenti.

DAMIRA

Nozze dentro la Reggia? E che fia mai?  
 Fermatevi ò sospetti,  
 Non m'uccidete ò tormentosi guai.  
 Narrami in gratia ò amico  
 La cagione a me ignota  
 Di sì serane allegrezze?

SICANDRO

Che leggiadre vaghezze?  
 Trà Rodope, e Creonte  
 Hoggi in Corte si spera  
 Veder lieti sponsali,  
 Nozze, e feste reali.

DAMIRA

Infelice che sento? oh Dio son morta:  
Il Rè vuole ammogliarsi?

BATO  
A te ch'importa?

SICANDRO  
Bato?

BATO  
Sicandro?

SICANDRO  
È questa  
La tua famiglia?

BATO  
Sì:  
È mia moglie costei, l'altra mia figlia.  
Che Fidalba s'appella.

SICANDRO  
È assai vezzosa, e bella.

NERINA  
Per mia fé, che l'ho detto, à pena habbiam  
Dentro di queste mura il piede mosso,  
Che subito troviamo  
Un cortiggian, che ci fà i conti adosso.

SICANDRO  
Seguitemi, di guida  
Vi servirò à la Reggia, ove Creonte,  
Che grati accoglimenti à ciascun rende  
Godrà in vedervi, il vostro arrivo atte~de.

SCENA XX  
Lerino.

LERINO  
PAzzi amanti ò quanto io rido  
Nel vedervi tutto il giorno  
Sospirar mesti d'intorno  
A le Dive, che adorate.  
Se bramate  
Risanar vostri martiri,  
Oro oro spendete, e non sospiri.  
Far gli afflitti e roder guanti  
Con le Dame poco giova,  
Sol con l'or pietà si trova

Da le belle più spietate.  
 Se bramate  
 Risanar vostri martiri,  
 Oro, oro spendete, e non sospiri.

SCENA XXI  
 Nerina. Lerino.

NERINA  
 INvan trà questa gente  
 Chiamo, ricerco, e chiedo  
 Del Consorte novelle, io non lo vedo.  
 Con Fidalba à la corte ito sarà,  
 Senza punto curarsi,  
 Ch'io smarrita mi sia  
 Su la publica via.  
 Se ritornar potessi  
 Nel primiero mio fior di gioventù  
 Sò ben io, che l'ingrato  
 Di me si prenderia cura assai più.

O' di mia verde età gioie amorose.  
 Quanto spesso dolente hor vi deploro,  
 Quel crin ch'un tempo insuperbiva in oro,  
 Hor trà la neve hà le sue pompe ascose.  
 O' di mia verde età gioie amorose.

LERINO  
 Mentre lieto ciascuno  
 Del popolo festante  
 Studia forme inventar per mascherarsi,  
 Trà letitie cotante  
 Sol te mesta qui trovo à lamentarsi.

NERINA  
 E non vuoi, che mi dolga,  
 Se ne l'andar à Corte  
 Ho perduto una figlia, & il Consorte.

LERINO  
 E di ciò ti lamenti? è poco male,  
 Perdere l'una, e l'altro è capitale.

NERINA  
 Al trono di Creonte  
 Guidami in gratia o amico.

LERINO  
 Ovu~que vuoi  
 M'obligo di condurti

Sin che ritrovi li compagni tuoi.  
 Andiam: fermati, mira  
 Mascherata ge~til, ch'in Piazza hor giu~ge,  
 Sotto de le finestre  
 Di queste Dame belle  
 Facilmente fermandosi potria  
 Qualche danza formar con leggiadria.  
 Ritiriamci à vederla.

NERINA  
 Andianne sì.

à 2  
 NERINA e LERINO  
 Al godere, al godere, à l'allegrezza  
 L'humano piacere.  
 Quasi alato, e presto và,  
 Il passato  
 È un'ombra, un fù,  
 Né ritorno à noi non fa più;  
 il venturo incerto sta,  
 Il presente sol s'apprezza.  
 Al godere, al godere, à l'allegrezza..

Qui segue il ballo della mascherata..

*Fine deli'Atto Primo.*

## ATTO SECONDO

Scena prima

Cortile del Palagio Reale, sù la di cui prospettiva dipinto si vede l'accidente occorso à  
 Damira nel Nilo.

Damira.

DAMIRA

Dove mi conducete  
 Astri fieri, e crudeli?  
 Satij ancora non sete  
 D'affliggermi, e infestarmi,  
 Che per più tormentarmi  
 Quà mi guidate à contemplar dipinto  
 Sovra muraglia altera  
 De miei casi funesti  
 L'historia miserabile, e severa:  
 Mà, che mi lagno ò stolta?  
 Morta ancora non son come ogn'un crede,  
 Ne la Real mia sede  
 Può tornarmi la Sorte anco una volta.

La Fortuna è cieca Dea,



Che i suoi beni dispensa  
 Quando meno si pensa.  
 Lei cangia quando vuole il pianto in riso,  
 E manda le sue sorti à l'improvviso.

Cieca è finta per mostrarci,  
 Che à la cieca al mortale  
 Fà del bene, e del male,  
 Presto vien, presto parte, e in varie forme  
 hor veglia in favor nostro, hor p noi dorme.

## SCENA SECONDA

Sicandro. Damira.

SICANDRO  
 Fidalba tuo custode  
 A te Bato m'invia fin, ch'ei ritorna:  
 Quanto è leggiadra, e di vaghezze adorna.

DAMIRA  
 Ov'è andato?

SICANDRO  
 Partì  
 À cercar di Nerina,  
 Che per via si smarri.  
 Puoi vagheggiar in tanto  
 Di queste mura l'opre industri, e l'arte;  
 Mira colà in disparte  
 L'Historia figurata  
 Di Damira, che un tempo  
 Sposa fù di Creonte, e ch'infelice  
 Hebbe per sua sventura  
 Entro l'acque del Nilo  
 E morte, e sepoltura.

DAMIRA  
 Morì dunque Damira?

SICANDRO  
 S'affogò.

DAMIRA  
 O quanto s'ingannò  
 Del fin de casi miei lo scelerato.

SICANDRO  
 E per sì avverso Fato  
 Tutto mesto Creonte  
 trafitto dal dolore

La pianse amaramente.

DAMIRA  
O' traditore.

SICANDRO  
Di traditor chi accusi!

DAMIRA  
Quel Destino,  
Ch'apportò à la meschina  
L'ultima sua ruina.  
Misera, sventurata,  
Sotto influssi maligni  
Lei ben fù generata.  
Ah, che de l'infelice  
Sì mi pungono al vivo i casi rei,  
Che à li spiriti miei  
Per soverchia pietà manca la forza;  
Cader al suol mi sento  
Languida, e tramortita:  
Sicandro io manco, aita.

SICANDRO  
Caro peso gradito,  
Soavissimo impaccio,  
Son tutto gelo, & hò la fiamma in braccio.  
Fortunata fatica,  
Felicissimo impiego,  
Stringo quel laccio in cui prigion mi lego.

SCENA TERZA  
Nerina. Lerino. Sicandro. Damira.

LERINO  
Questa è la Regia Corte  
Dove giunto esser deve il tuo Consorte.

NERINA  
Quest'è il Regio ricetto,  
Dove portare s'usa  
A'le Figlie d'altrui poco rispetto.  
Insolente Sicandro,  
Vedi se ancor la lascia?  
Come la stringe, e abbraccia?

LERINO  
Buon prò amico ti faccia.

SICANDRO

Amici v'ingannate,  
Opportuna ben fù vostra venuta,  
Cca eguale pietate  
Quest'infelice soccorrete.

NERINA  
O' Cielì!  
È ferita?

LERINO  
È spirata?

SICANDRO  
Ell'è svenuta.

NERINA  
I sospetti abbandono,  
Se di te mormorai chiedo perdono.  
Bato dove n'andò?

SICANDRO  
Ne la Piazza à cercarti.

NERINA  
Ella riviene.

DAMIRA  
Involatevi ò pene  
Da questo cor, non più mi tormentate,  
Sensi miei respirate.

NERINA  
Lieta, lieta Fidalba,  
La tua mesta natura  
Tropo il seren de l'allegrezza oscura.

DAMIRA  
Ogn'or, che tristi casi  
A' raccontare io sento,  
Per dolore improvviso  
Soglio cader soggetta al svenimento:  
Così finger mi giova.

NERINA  
Sò ben io per rallegrarti  
Ciò, che à te potria giovar;  
Un Marito  
A te gradito  
Ti potrebbe il duol sanar.

LERINO

S'io son buono in conto alcuno  
M'offro tutto al tuo piacer,  
Dolce quiete,  
E sorti liete  
Saprò anch'io farti goder.

SICANDRO

Se l'amor d'un fido sposo  
Sodisfar bella ti può,  
D'un affetto  
Il più perfetto  
Contradotte io ti farò.

DAMIRA

Ciascun di voi m'aggrada,  
Mà pria, ch'alcuno io sceglia,  
E che di sposo ancor faccia l'eletta  
Vo', che aspettate; havete troppo fretta.

SCENA QUARTA

Rodope. Nigrane.

RODOPE

TU parti, e altrove ò caro  
Il passo tuo s'invia?

NIGRANE

Teco resta, il mio cor anima mia.

RODOPE

Teco porti il mio cor anima mia.

NIGRANE

Tu piangi, e sul tuo volto  
Formi l'Eclisse al Sol?

NIGRANE

Nõ lacrimar se vuoi ch'io te~pri duol.

RODOPE

Nõ mi lasciar se vuoi ch'io sani duol.

NIGRANE

Un foglio benche muto  
Scopri, come intendesti, gli amor nostri,  
“Furon quei neri inchiostri  
Per me lingue fatali,  
Presaghe de miei mali  
Fur quelle righe, onde vestiro à bruno

I lor vergati accenti  
 Per la morte fatal de miei contenti.”  
 Del Rege ingelosito  
 Mi divide da te fiero commando,  
 Devo lasciarti, e trasportarmi in bando.

RODOPE  
 Quanto hai tempo al partir?

NIGRANE  
 Tutt'hoggi solo.

RODOPE  
 In questo giorno io spero  
 Esser Reina, e trarti fuor di duolo.

SCENA QUINTA  
 Lerino. Rodope. Nigrane.

LERINO  
 NEI Giardino Reale  
 Da verde stelo hor hora  
 Questa rosa raccolsi,  
 Indi il passo rivolsi  
 A trovarti Signora  
 Per farne à tua bellezza un don gentile.

NIGRANE  
 Quanto è 'l mio stato à sì bel fior simile.  
 Sono fiorite le mie gioie à pena,  
 Che fortuna crudel le strugge, e al fine  
 Non restano al mio cor sol che le spine.

RODOPE  
 Consolati Nigrane,  
 Ch'il tempo distruttore  
 Non avrà contro me forze à bastanza  
 Per struggermi nel core  
 L'affetto, ch'io ti porto, e la costanza.

NIGRANE  
 Bastano queste voci  
 Per indolcirmi al cor l'aspre ferite,  
 E se voi non mentite  
 Adorate bellezze  
 Del mio lungo languire  
 Care sono le pene:  
 Miro Brenno, che viene,  
 Finger vo' di partire,  
 E dietro questi marmi

Dà gelosi sospetti assicurarmi.

NIGRANE

Rodope io parto, altrove  
Urgente affar mi chiama.

RODOPE

Va' felice mio caro, ama chi t'ama.

SCENA VI

Rodope. Lerino. Brenno. Creonte. Nigrane.

RODOPE

HAi lo specchio Lerino?

LERINO

Io l'hò, nõ sai,  
Che senza quel teco non son già mai:  
Prendi; Brenno quà giunge.

RODOPE

Lascia, ch'ei giunga, in tanto  
Mirerò nel cristallo  
Infiorandomi il crin se v'è alcun fallo.

BRENNO

Che miro? hoggi qui il Sole  
Contro l'usanza sua solita, e vecchia,  
L'acque abbandona, e in un cristal si specchia.

CREONTE

Rodope, e Brenno insieme?  
In disparte celato  
Le lor voci udirò,  
Se lei l'ama saprò.

RODOPE

Vidi à bastanza, intesi,  
Creonte ingelosito  
In disparte s'è tratto  
Ad osservarmi; ò caro vetro à tempo  
Col tuo lume mi scopri un gentil fatto:  
Saprò con nova frode  
Deluder Brenno, ed ingannar chi m'ode.

BRENNO

Rodope, mio splendore  
Specchiati in questo core,  
Se di veder tu brami  
L'imago tua scolpita

Per man d'Amor da suoi pungenti dardi,  
 Egli, che da tuoi sguardi  
 Di ferir l'arte apprese  
 Impiagato mi rese,  
 Onde complici poi  
 Ne gli insulti d'amor son gli occhi tuoi!

CREONTE

Troppo ardito discorre.

NIGRANE

Rodope, che dirà? l'ama, o l'abhorre?

RODOPE

Forsennato, arrogante  
 Tu di Rodope amante?  
 Ammutisci, concentra  
 Nel più cupo del seno  
 Sù temerario ardire,  
 Cangia voci, ò à partire  
 Dal mio aspetto t'astringo.  
 (Taci cor mio, ch'io fingo,  
 Perche in disparte il Rè ci escolta (ascoso.)  
 Del tuo stato penoso  
 Poco, ò nulla mi cale,  
 Il tuo foco non vale  
 Ad accendermi il cor, partiti audace,  
 Vattene ò Brenno in pace;  
 Publica ad altra Dama  
 Le tue vane querele.

BRENNO

So che finge.

CREONTE

È costante.

NIGRANE

È a me fedele.

BRENNO

Non havrei mai creduto,  
 Che tu annidassi in petto  
 Un sì superbo core,  
 Che negasse al mio affetto  
 Cortese Amor, ch'è premio pur d'amore.  
 "Ma se amante inesperto  
 Troppo folle lasciai  
 Dal tuo bello impiagarmi,  
 Fatto medico esperto

Da me solo saprò l'alma sanarmi:  
 Spegnerò le mie fiamme  
 Entro l'onda d'oblio.  
 Taci, che fingo anch'io,  
 Così godrà quest'alma  
 Lieta, e tranquilla calma  
 Dai legami d'Amor libera, e sciolta:  
 Come bene scherniam chi quì ci ascolta.

RODOPE

Parto per non più udirti: addio mia vita.

BRENNO

Partir ti lascio: o fintion gradita.

NIGRANE

Misero Brenno disprezzato ei parte;  
 Gelosia t'abbandono, Amor m'affida.

CREONTE

Non sospettar mio cor, Rodope è fida.

SCENA VII

Lerino.

O 'Quanti esploratori  
 Ho scoperti qui intorno!  
 Giurarei, ch'in tal giorno  
 Brenno, Nigrane, e il Rè  
 Credon d'esser amati,  
 E, che tutti ingannati  
 Da le astutie di Rodope non sanno!  
 Conoscer l'arte del suo scaltro inganno.

Voglio un giorno innamorarmi  
 Donne belle, ma però  
 Con tal patto, che lasciarmi  
 Lusingar da voi non vo'.  
 Sò, che amando tradite, e scaltre ogn'hora  
 Voi la fate sù gli occhi à chi v'adora.  
 Far le morte, e spasimate  
 Con me nulla gioverà,  
 Perché l'arti vostre usate  
 Mi son note un tempo fà.  
 Sò, che amando &c.

SCENA VIII

Creonte. Bato. Nerina. Sicandro.

CREONTE



GRato m'è il vostro arrivo  
 Bramati amici, in questa Reggia accolti  
 Ristorarete doppo lunghi affanni  
 Di vostra povertà l'ingiurie, e i danni.

BATO  
 Teco o Rè mi rallegro  
 Nel veder, che sei sano, e ch'il tuo piede  
 Più non trema, ò traballa,  
 Nè hai più bisogno, ch'io ti porti in spalla.

NERINA  
 Ti conservi Signor Giove immortale.

CREONTE  
 Del giardino reale  
 Voi custodi sarete.

BATO  
 Io ti ringratio  
 Di sì grande favore:  
 Scusami vò baciarti à fé Signore.

NERINA  
 Allontanati ò stolto,  
 Con il Rè così fai?

BATO  
 Siamo amici no'l sai?

NERINA  
 Dhe scusalo Signor.

CREONTE  
 L'uso condono  
 Di semplice Bifolco: ov'è Fidalba?

NATO  
 Qui non la vedo.

NERINA  
 Ohimè, Ov'è andata? dov'è?

SICANDRO  
 Per venirti a inchinar Sire poc'anzi  
 Movea con noi le piante,  
 Mà qual fantasma errante  
 D'improvviso sparì dagli occhi miei.

BATO

Oh la vedo imbrogliata con costei.

CREONTE

Di conoscerla bramo.

Sia vostra cura il ritrovarla.

SICANDRO

Andiamo.

SCENA IX

Rodope. Creonte.

RODOPE

O' Vita

Gradita

Mio Nume adorato

O Rè idolatrato.

Il cor, che disgiunto

Da te star non sà,

Qual linea 'l suo punto

Cercando ti và.

Non provo

Non trovo

Sol che nel tu' aspetto

Conforto, e diletto,

Afflitta, e dogliosa

Sospiro ogni dì

Per esser tua sposa

Da tua bocca uscì.

CREONTE

Castigarei con morso fier le labra,

Se havessero ardimento

Di proferir contrario à tuoi voleri

Un sol minimo accento.

RODOPE

Che più dunque si tarda?

Or, che Fato maligno

Le mie gioie non turba, e non contende,

Dov'è quel sì che sposa tua mi rende?

CREONTE

Ho la destra qui pronta.

RODOPE

Io già l'attendo.

SCENA X

Damira. Sicandro. Rodope. Creonte.

DAMIRA  
Sfortunata, che intendo?

SICANDRO  
È qui Fidalba ò Sire.

CREONTE  
Spettatrice sarà de' miei diletti.

DAMIRA  
Furia più tosto à te mi porto iniquo  
Per infestar i tuoi lascivi affetti.  
D'humile pastorella  
Ricevi ò Rè gli ossequi, à tuoi contenti  
Sempre benigno arrida  
Il sovrano Monarca: empio t'uccidi.

CREONTE  
Che miro?

RODOPE  
Che ti turba?

CREONTE  
Se non fosse del Nilo  
Entro i gorgi voraci  
Sepellita Damira,  
Hor confuso direi  
È mia moglie costei.

RODOPE  
Spesso la simiglianza  
Le nostre luci inganna:  
L'effigie di costei l'occhi t'apanna.  
Porgimi la tua destra  
Adorato mio Rè, non mi negare  
Quell'honor, che poc'anzi a me tu offrivi.  
Lascia in pace i deffonti, attendi à i vivi.

DAMIRA  
Come ardita favella?

CREONTE  
Eccomi pronto a sodisfarti ò bella.

DAMIRA  
No 'l permetterò mai  
Stoltami fingerò,  
Così indegni himenei perturberò.

Ferma Signor, che fai?  
 In qual legge d'Egitto  
 Dimmi ò Rè trovi scritto,  
 Che ad un'huomo lascivo  
 Per poter satollar l'ingorde voglie  
 Sia concesso l'haver più d'una moglie?

CREONTE  
 Che vaneggia costei?

RODOPE  
 Di capo è scema.

CREONTE  
 Non è prole di Bato?

SICANDRO  
 Ell'è sua figlia

CREONTE  
 Miserella è impazzita.

SICANDRO  
 Stravaganza inudita.

DAMIRA  
 Trà nozze sì liete  
 Si suoni, si canti,  
 Allegri, e festanti  
 O' sposi godete.

à 2  
 RODOPE  
 Godiamo sì godiamo,  
 E le destre accoppiamo.

DAMIRA  
 Fermate,  
 Che fate?  
 Fermate.  
 In onta di Damira  
 A' nove nozze aspiri ò Rè crudele,  
 Al suo bello infedele  
 Tenti novi himenei?  
 Fulminatelo o Dei.

CREONTE  
 Obligo di marito  
 Io più non serbo à chi è redotta in polve;  
 Ogni legame al fin morte dissolve.

DAMIRA

Viva ancora è colei, che credi estinta,  
È quì presente.

CREONTE

Ov'è?

DAMIRA

Colà dipinta.

SICANDRO

Con i casi di lei da me narrati  
A questa delirante entro la Reggia,  
La misera, Signor parla, e vaneggia.

CREONTE

Chi sei?

RODOPE

Ciò tu li chiedi? È una pazza, non vedi?

DAMIRA

Chi son? Non mi conosci?  
Son tua moglie, e Reina  
De gli astri, che abbandoni  
Mio supremo Tonante, lo son Giunone  
Da te senza ragione  
Abbandonata per un lo lasciva:  
Non permetter, ch'io viva  
Sospirato mio Nume  
Vedova de' tuoi baci entro le piume.

SICANDRO

In qual vano pensiero  
Con la mente s'aggira!  
Ella è stolta davvero.

RODOPE

Co' stravaganti forme  
La Fortuna di me prendesi gioco,  
Questa pazza importuna  
In mal punto per me giunse in tal loco.

DAMIRA

Perche state à mirarmi  
Pallidi, e sbigottiti?  
O poveri impazziti.

SICANDRO

Così à punto v'è detto.

DAMIRA

Confusi nell'aspetto  
Siete del mio scherzar, nè v'accorgete,  
Che non mi conoscete:  
Vi dirò chi son io,  
Son de Sponsali il Dio  
Sceso in terra dal Ciel per consolarvi,  
Voglio hor hora sposarvi.  
Porgetemi le destre.

RODOPE

Saggia per me s'adopra.

CREONTE

Lei darà fine à l'opra.

DAMIRA

Temeraria, sfacciata,  
Quai meriti possedi  
Per accoppiarti in matrimonio à un Rè?  
Così stolta mi credi  
Ch'io sia per darti ciò, che fà per me?  
Andiam mio Sposo andiam.

CREONTE

Lasciami.

DAMIRA

Uniti  
Ascenderem sù questa nube al Cielo  
Trà stellati zaffiri.

SICANDRO

Stravaganti deliri.

CREONTE

Se più qui dimoriamo,  
Dubito, ch'ancor noi seco impazziamo.

RODOPE

Ò stolta maledetta!

CREONTE

Rodope non temer, sarai mia sposa.

DAMIRA

O' quanto io rido.

CREONTE

Soffri in pace, aspetta.

RODOPE

L'aspettar è un cibo amaro,

Che'l desio sol di speranza

Di nutrire ha per usanza:

L'haver subito è più caro.

L'aspettar è un cibo amaro

Che'l desio &c.

Son più care, e più gradite

Le fortune inaspettate

De le gioie sospirate:

Tarde giungono le ambite.

Son più care, e più gradite

Le fortune &c.

SCENA XI

Bato. Nerina. Sicandro.

BATO

Sicandro, qual avviso

Di Fidalba ci dai?

SICANDRO

Pessimo.

NERINA

Che sia mai?

SICANDRO

Fuori di sentimento

La miserella uscita

S'è scoperta impazzita.

“Inanti 'l Rè parlando,

Per questa Reggia errando

Forsennata trascorre,

Mille pazzie discorre,

Hor si stima Giunone, hora Damira,

E con i loro casi

Mentecatta delira.”

NERINA

Bato non tel diss'io?

BATO

Un pensier troppo fisso, ed incessante

Ne le sventure sue,

Havrà de l'infelice

L'intelletto travolto in uno istante.

NERINA

Eh per altra cagione  
Penso, c'habbi perduto  
L'uso de la ragione.  
Qualche fumo al cervello  
Asceso li sarà,  
Bisognava al suo bello  
Un marito trovar per carità.  
Sono alcune ragazze,  
Che non ponno durar,  
Per ciò diventan pazze  
Perché troppo li nuoce l'aspettar.

SICANDRO

Il pensiero sagace  
Di Nerina mi piace.

NERINA, BATO E SICANDRO

Citella  
Ch'è bella  
Marito  
Gradito  
Si trovi sì sì.  
L'humano appetito  
Non può in modo alcuno  
Con lungo digiuno  
Passar i suoi dì.  
Citella  
Ch'è bella &c.

SCENA XII

Tumulo eretto in memoria di Damira creduta affogata nel Nilo  
Creonte.

CREONTE

DA una pazza furente  
Non sò come sottratto  
A voi piante funeste il piè raggiri,  
Quei suoi vani deliri  
Mi sforzano sovente  
A pensar à Damira, e più ch'io penso  
D'una coscienza impura  
La sinderesi in me destarsi io sento;  
Tropo errai lo confesso,  
E del mio error commesso  
La memoria m'induce al pentimento.  
"Ah qual provo nel cor fiera tenzone!  
Il senso, e la ragione  
Mi combattono l'alma,



E in pugna sì feroce  
 Non sò come schermirmi,  
 L'un m'invita à goder, l'altra a pe~tirmi.

SCENA XIII  
 Lerino. Creonte.

LERINO  
 Signor la tua diletta  
 Rodope adolorata  
 Sospirando t'aspetta  
 A ravvivar le morte sue speranza.

CREONTE  
 Dov'è?

LERINO  
 Ne le sue stanze.

SCENA XIV  
 Damira. Creonte. Lerino.

DAMIRA  
 ECco quì'l disleale:  
 Dhe quanto volentier mi scoprirei  
 Se credessi da l'empio esser accolta,  
 Tralascerei di finger più la stolta.

LERINO  
 Sire la pazza è qui,  
 Concedimi, ch'io parta,  
 E che à Rodope io torni.

CREONTE  
 Vanne sì.

DAMIRA  
 Ah Mercurio assassino  
 Del mio Gran Giove Messagier lascivo,  
 Da l' infido consorte  
 Per tua cagione mal trattata io vivo:  
 Non partirai, se prima  
 Di quel tumulto eretto  
 Non mi narri l'Historia.

LERINO  
 Di Damira in memoria  
 Dentro il Nilo affogata eretto fù.

DAMIRA

Ah, ah intesi, non più:  
 Fate tutti allegrezza  
 È viva Damira,  
 Quest'aura respira.  
 Son vane le doglie,  
 È pazzo chi accoglie  
 Nel cor la tristezza,  
 Fate tutti allegrezza.

LERINO  
 Quante sciocchezze, ò quante?

CREONTE  
 Povera delirante.

DAMIRA  
 Resta ò mio Nume ingrato  
 Marito traditore;  
 M'havrai ne gli occhi, se nō m'hai nel core.

CREONTE  
 Resto sì, ma confuso  
 Da queste voci, ò Cieli,  
 Per far noto l'eccesso  
 Del mio errore commesso  
 A' mia confusion credo, che habbiate:  
 In questa pazza infuso  
 Lo spirito, e l'effigie di Damira;  
 Mentre parla, e delira  
 I miei falli riprende, e per sua bocca:  
 De la Moglie defonta à torto offesa  
 Giuste querele ad ascoltar mi tocca.  
 Ovunque il passo io movo  
 Hò quell'horrido spettro avante gli occhi  
 Pare, che mi trabocchi.  
 Rodope de la mente,  
 E quell'ombra innocente  
 Al cor mi sgridi ogn'hora,  
 Se Damira morì, Rodope mora.

SCENA XV  
 Rodope.

SE Damira morì, Rodope mora?  
 Ah perfido t'intendo,  
 Satio di me già reso  
 D'altra beltade acceso  
 Forse al par di Damira  
 Machinarmi la morte empio tu pensi;  
 Questi sono gl'incensi,

Le faci d'Himeneo,  
 Ch'arder dovean sù l'ara di Cupido?  
 Ah traditore, infido,  
 Tu pria di me cadrai  
 Morto, e sacrificato  
 Al mio giusto furore,  
 Amante mentitore,  
 Perfidissimo, indegno:  
 Dal foco del mio sdegno  
 A distrugger vedrai  
 Le tue barbare trame, e inceneriti  
 Precipitar i tuoi disegni arditi.

#### SCENA XVI

Brenno. Rodope.

#### BRENNO

Ferma Rodope, ferma  
 Le fuggitive piante,  
 Prima del mio partire  
 Consola ò bella un moribondo amante:  
 “Mà che dico partire? invan Creonte  
 Fulmina contro me sentenze irate,  
 Perché da te lontano esule io vada;  
 Pur che appresso a te cada  
 Vittima inamorata, ò cara vita,  
 Sarà la morte mia dolce, e gradita.”

#### RODOPE

L'affetto di costui forse nel sangue  
 De l'odiato nemico  
 Spegner potrebbe i miei sdegnosi incendi:  
 Ira stàcheta, e à vendicarmi attendi.  
 Brenno felice i'son, s'è ver, che porti  
 Per me l'alma in catene.

#### BRENNO

Chiedilo à le mie pene;  
 A' miei cocenti ardori,  
 E da quelli saprai quant'io t'adori.

#### RODOPE

Se per renderti certo  
 De la corrispondenza  
 De le mie fiamme al tuo penoso stato  
 Fossi tua sposa, e che diresti tu?

#### BRENNO

Per viver fortunato

In amor non saprei bramar di più.

RODOPE

Uccidi 'l Rè se m'ami,  
Se in tua sposa mi brami.

BRENNO

Il Rè?

RODOPE

Sì d'huopo sia  
L'ostacolo levar, che à te mi toglie,  
Se hai tu desio di conseguirmi in moglie.

BRENNO

Vedi s'io t'amo ò bella,  
Per tua cagion la fedeltà trascurò.  
Sprezzo i perigli, e l'honor mio non curo.  
Per compiacerti, in breve  
Armerò questa destra à la vendetta  
Contro di chi spietato  
Dal tuo volto adorato  
E sule mi mandò,  
Creonte ucciderò,  
E con un colpo solo, acciò tu vegga  
Quanto cara mi sei,  
Renderò paghi i tuoi desiri, e i miei.

SCENA XVII

Nigrane. Rodope.

NIGRANE

Rodope cade il Sole,  
Già questo giorno s'avvicina al fine,  
E dal suo fin mi duole,  
Che havran principio l'alte mie ruine.

RODOPE

Timido, che paventi?

NIGRANE

I perigli iminenti,  
Tu ancor per mia sciagura  
Non sei Reina, & io  
Veggio da tua sventura  
Aprirsi il varco al precipitio mio.

RODOPE

Sarò Reina, e ancor tu Re sarai,  
Se à l'uccisor del Re morte darai.

## SCENA XVIII

Nigrane.

Sarò Reina, e ancor tu Rè sarai  
 Se à l'uccisor del Rè morte darai?  
 Come esser può, ch'io sveni  
 L'homicida real, se ne la Reggia  
 Vivo è Creonte, e questo suol passeggia?  
 Enigma sì confuso  
 Scioglier non sò, nè intendo;  
 Misero intanto ardendo  
 Dubito ogni momento  
 Di perdere il mio bene, ahi che tormento.

Amar per dovere  
 Un giorno lasciare  
 L'amato suo bene,  
 Se son doglie amare  
 Fierissime pene  
 Lo dica chi amò,  
 Che questo mio core  
 Per troppo dolore  
 Esprimer nol può.  
 Servir, nè potere  
 Il bel conseguire,  
 Che s'ama, e desia,  
 Quant'aspro martire  
 A' l'anima sia  
 Chi'l prova'l dirà,  
 Che l'alma, ch'hò in seno  
 Nel duol fatta meno  
 Spiegare nol sà.

## SCENA XIX

Nerina. Bato.

NERINA

Discortese marito  
 Par che in vivermi appresso  
 Tu provi il foco istesso.

BATO

Non ti basta, ch'io stia  
 Prigione incatenato  
 Tutta la notte trà gli amplessi tuoi,  
 Ch'anco il giorno soggetto à te mi vuoi.

NERINA

Vivo di te gelosa

Perché t'amo, e m'è noto  
 L'uso di voi mariti:  
 Sò, ch'ingordi appetiti  
 V'assaliscono il cor di quando in quando,  
 E che'l cibo domestico lasciate  
 Per gir quello d'altrui scaltri cercando.

BATO  
 Troppo importuna sei.

NERINA  
 Tu poco amãte.

BATO  
 T'amo quanto si deve.

NERINA  
 Mà non quanto vorrei.

BATO  
 Insatiabile sei.

NERINA  
 Menti; sol de l'honesto  
 Il mio genio si cura.

BATO  
 Impossibile è questo;  
 Per prova io sò la feminil natura.

SCENA XX  
 Damira. Nerina. Bato.  
 DAMIRA  
 Per colorir l'inganno  
 Di mie finte pazzie  
 Con questi pur conviemmi  
 Scherzi inventar, e finger frenesie.

NERINA  
 Fidalba? ah miserella  
 Come immobile sta?

BATO  
 Non intende, nè sà  
 Ciò, che à lei si favella.  
 Figlia.

DAMIRA  
 Mio bene.

BATO  
A' chi?

DAMIRA  
Mio Theseo, idolo amato.

BATO  
Che Theseo? èh, ch'io son Bato.

DAMIRA  
Curioso Atheone  
Tel meritasti à fè: non è da credere  
Quanto mi fai tu ridere  
Solo in mirarti; ah ah.

BATO  
Il mio volto cos'hà?

DAMIRA  
Non dovevi spiar i fatti altrui,  
Ch'ora tu non havresti  
Di cervo il capo, e la tua fronte adorna  
D'un par di lunghe, e pululanti Corna.

BATO  
Misero mai non seppi  
D'esser d'aspetto tal qual hor mi sono;  
S'è così moglie mia te lo perdono.

NERINA  
Scusa la sua pazzia,  
T'è nota ben la pudicitia mia.

SCENA XXI  
Sicandro. Bato. Nerina (Damira)

SICANDRO  
Fuggite rapidi  
Lunge di qui.  
Diversi stolidi,  
Che l'orme seguono  
Di questa misera  
Quà se ne vengono:  
Se qui vi trovano  
Dar vi potrebbero  
Le loro insanie  
Qualche molestia  
In questo dì.  
Fuggite rapidi  
Lunge di qui.

DAMIRA  
D'improvviso m'involò.

SICANDRO  
Quì vi lascio.

NERINA  
Anch'io fuggo.

BATO  
E come presto?  
Stolto son io, se solo quì m'arresto.  
Son giunti i pazzi: ohimè  
Partir voglio di quà  
O' bell'imbroglio à fè,  
Tornerò per di là.  
Anco quivi occupata  
È da un pazzo la via:  
Che pazienza è la mia?  
Di sù, di giù, di quà di là, ch'io vada  
In ogni parte io trovo  
Occupata la strada: ò bel solazzo,  
Ogni sentiero hà partorito un pazzo.

Quivi i Pazzi tolgono Bato nel mezo.

BATO  
Qual uccello voi m'havete  
Ne la rete  
Preso intorno col danzar;  
Mà à scappar  
Da'la vostra gran pazzia  
Questo legno  
M'aprirà presto la via.  
Scendi di là discendi,  
Non vò, che quella pianta à me sì grata  
Da le sciocchezze tue sia molestata.  
Non vuoi discender, nò?  
Che sì stolto, che sì,  
Ch'io scender ti farrò?  
Ah, ah scendesti pure: io son già stanco,  
Imparasti à volar senz'ali al fianco.

Quì segue il Ballo de Pazzi.

Fine dell'Atto Secondo.



ATTO TERZO.

*Cortile di Erpago Pittor di Corte.*

SCENA PRIMA

Erpago. Rodope. Lerino col ritratto di Damira.

ERPAGO

Rodope à cenni tuoi  
Eccomi pronto, imponi,  
I tuoi desiri esponi.

RODOPE

Bramo, che tu cancelli  
Da questa tela ò Erpago  
Quest'abborrita, e à me contraria imago.  
Non vo' ne le mie stanze  
Più tal'effigie à gli occhi miei soggetta.

LERINO

Siane pur maledetta  
Ancora mi ramento  
Quand'ella d'improvviso  
Dentro l'appartamento  
Di te Signora al suol precipitò,  
E di tue gioie il bel seren turbò.

RODOPE

Di quell'effigie in vece  
Formar dovrai col tuo penello industrie  
Una vendetta irata,  
Che ne la destra armata  
Animosa impugnando un ferro ignudo  
Morte minacci à un cor bugiardo, e crudo.

ERPAGO

È bizzarro il pensiero,  
In pochi giorni sodisfarti spero.  
Il ritratto deponi.

LERINO

Eccolo.

ERPAGO

Intendo,  
Sei da l'ira alterata  
Perche forse il tuo Vago  
Deve haverti tradita, ò disprezzata.  
Scaccia chi ti disprezza  
Da la tua fantasia,  
Che in languir per chi fugge è frenesia,  
Donna, che di beltà vive provista.

RODOPE

Si vedrà,  
 Che sà far donna adirata.  
 È implacabile,  
 Ne lo sdegno formidabile  
 Se qual'angue è stuzzicata  
 Ad usar la crudeltà.  
 Si vedrà,  
 Che sà far donna adirata.

ERPAGO

Lascia di più nutrire  
 Così vani dolori,  
 Che penuria non fu mai d'amatori.  
 Donna, che &c.

RODOPE

Non è nò  
 Sì crudel mostro d'Aletto,  
 Nè s'equipera  
 Il fier toscò di rea vipera  
 Al velen, che donna hà in petto  
 Quando l'ira l'infiammò,  
 Non è nò  
 Sì crudel Mostro d'Aletto.

SCENA III

Creonte.

CREONTE

PEnsieri molesti  
 Quest'alma lasciate,  
 Sparite,  
 Fuggite  
 Non più m'infestate.  
 Stelle, che miro? ovunque il piè rivolgo  
 E l'arte, e la natura  
 Offrono a queste luci in varij oggetti  
 L'effigie di Damira, e benche estinta  
 Par, che s'oppona à miei lascivi affetti.  
 Come qui tal imago?  
 Ritratto miserabile, e funesto.

SCENA IV

Damira. Creonte.

DAMIRA

Cielo, che sempre infesto

Al viver mio t'aggiri, e quando: ohimè!  
 Ecco l'empio, che fo?  
 Deggio scoprimi, ò nò?

CREONTE  
 Sventurata Damira,  
 Lacrimevole oggetto.

DAMIRA  
 De suoi falli pentito  
 Hor mi piange, chi sà?  
 Forse m'ama.

CREONTE  
 T'adoro  
 Morta in pittura.

DAMIRA  
 E viva?

CREONTE  
 Viva se~pre t'odiai.

DAMIRA  
 Crudel.

CREONTE  
 Che dico?  
 Parlo à i colori, e son de l'ombre amico?  
 Rodope à te ne vengo.

DAMIRA  
 Fermati.

CREONTE  
 Chi mi tiene?

DAMIRA  
 Io ti tratte~go.

CREONTE  
 Ecco l'alta cagion de miei stupori:  
 O' presenza fatale!  
 O' copia! ò naturale!

DAMIRA  
 Punto non erri.

CREONTE  
 In che?

DAMIRA  
In dir che t'assomigli  
Di naturale à un Rè.

CREONTE  
Pazzarella che fai?

DAMIRA  
Dimmi ti prego  
Caro Apelle gentil, che Dama è questa?

CREONTE  
Secondarla conviene:  
De l'estinta mia sposa  
Quest'è il ritratto.

DAMIRA  
À fé,  
Che ne l'aspetto s'assomiglia à mè.

CREONTE  
Parla il ver delirando.  
Misera.

DAMIRA  
La piangeste?

CREONTE  
Curiose richieste:  
Non la piansi.

DAMIRA  
Perche?

CREONTE  
Novello oggetto  
All'hor m'ardeva il core.

DAMIRA  
Ah traditor.

CREONTE  
A chi?

DAMIRA  
Olimpia al suo Bireno  
Vedendolo fuggir sgridò così.

CREONTE

Ridicole sciocchezze.

DAMIRA

Al tuo dispetto,  
Benche da te tradita,  
Sarò tua moglie fin, ch'hò spirto, e vita.

CREONTE

Che vaneggi?

DAMIRA

Infedel.

CREONTE

A' chi?

DAMIRA

Lascivo:  
Così Olimpia sgridava al fuggitivo.

CREONTE

Stravagante pazzia.

DAMIRA

L'abbãdonata  
Da le piume risorta  
Sopra un sasso arrivata  
Dietro'l fel on dicea  
Con lamentarsi de la rotta fè,  
Nò, nò, che non sarai  
Sposo d'altre ò crudel fuor, che di mè.

SCENA V

Brenno. Creonte. Nigrane.

BRENNO

Slto opportuno à miei disegni è questo.

CREONTE

S'alteran le potenze  
A' così strani oggetti,  
E in me stesso confuso  
Rodope hò a sdegno, e le mie colpe accuso.

BRENNO

Che più tardi ò mia destra, e che s'aspetta?  
Armati coraggiosa à la vendetta.

NIGRANE

Ah traditor sei morto.

CREONTE  
Aita ò amici.

BRENNO  
Arrestate l'iniquo.

NIGRANE  
Iniquo à me?  
qui fugge

CREONTE  
Empio contro il tuo Rè  
Eccesso così enorme oprar tentasti?

NIGRANE  
Che eccesso?

CREONTE  
Ancor contrasti?  
E reo convinto con il ferro in mano  
Tenti scuse inventar per discolparti  
Sacrilego, inhumano.

NIGRANE  
Odi.

CREONTE  
Sordo son reso.

NIGRANE  
Cielo.

CREONTE  
Ei fulmina i rei.

NIGRANE  
Pietà.

CREONTE  
Castigo.

NIGRANE  
A' chi?

CREONTE  
À la tua fellonia, che tanto ardì.

NIGRANE

Io fellone?

CREONTE

Tu reo.

NIGRANE

Senti Signor.

CREONTE

Non più, temo, che spiri  
contro me avvelenati  
favellando i tuoi fiati.  
Sia 'l perfido condotto  
dentro oscura prigione, e pria, che sorga  
ad illustrar il ciel la nova aurora  
resti il fellow decapitato, e mora.

SCENA VI

Nigrane.

NIGRANE

Rodope dove sei?  
Pria, che à la morte io vada,  
E svenato al suol cada,  
Almen quest'occhi miei  
Ti potessero dar l'ultimo sguardo  
Per bear mi nel foco in cui tutt'ardo,  
Che contento ò mia vita all'hor morrei.  
Rodope dove sei?

SCENA VII

Bato. Nigrane.

BATO

CHe brami tu da Rodope? poc'anzi  
L'incõtra i ne l'uscir fuor del Giardino.

NIGRANE

Già che amico Destino  
Quà ti condusse à tempo  
Di consolar il mio gran duolo amaro,  
Dhe non esser ti prego  
D'un tal favore à chi tel chiede avaro.

BATO

Commanda.

NIGRANE

Troverai  
Rodope, e tali detti

A lei riporterai.  
 Innocente Nigrane  
 À la mente sen và per Destin rio,  
 E à le tue luci belle  
 Pria di morir invia l'ultimo addio.

BATO  
 Buon viaggio Signor, sarai servito;  
 Che meno si può fare,  
 Che due parole dire,  
 Per dover soddisfare  
 Un, che deve morire.

SCENA OTTAVA  
 Rodope. Bato.

RODOPE  
 Già vicino a tuffarsi in seno a l'onde  
 È il luminoso Dio, ch'in Ciel risplende,  
 Nè Brenno ancor le sue promesse attende.

BATO  
 Rodope à tempo à fé  
 Quà giunta sei.

RODOPE  
 Che brami tu da me?

BATO  
 Odimi, e lo saprai.  
 Innocente Nigrane  
 À la morte sen và per Destin rio,  
 E à le tue luci belle  
 Pria di morir invia l'ultimo addio.  
 L'hò servito, mi parto.

RODOPE  
 Fermati; come? Senti,  
 Parla, replica, dì ciò che hai narrato.

BATO  
 Piano, m'hai tu imbrogliato.

RODOPE  
 À la morte Nigrane? e chi te'l disse?

BATO  
 Egli stesso infelice  
 Da sateliti preso, e circondato  
 In questo sito appunto  
 Pregommi a ritrovarti



E tai detti apportarti.

RODOPE

Partì?

BATO

Prigion n'andò.

RODOPE

Di che è reo?

BATO

Non lo sò.

RODOPE

Forse perch'ei fedel segue ad amarmi,  
 Creonte inviperito  
 Contro il suo amor barbari sdegni aduna,  
 E vuol dell'innocente  
 Con la vita troncar ogni fortuna;  
 Alma dishumanata  
 Contro Rege sì fier nutrirò in petto,  
 Non morrà nò l'Idolo mio diletto.  
 Stelle v'accusarò di reità  
 Se voi non influite  
 Ne le viscere mie la crudeltà.  
 De l'avviso opportuno  
 Obligata ti sono,  
 E quest'aurea catena  
 In ricompensa amico mio ti dono.

BATO

Rodope ti ringratio: ò come è bella!  
 Benedette le Corti  
 Ne le selve già mai  
 Da che nacqui incontrai sì buone sorti.

SCENA IX

Nerina. Bato.

NERINA

BUone sorti eh crudele?  
 T'hò pur colto sul fatto  
 Traditor infedele  
 Ti corrompono i doni, e vieni à patto.

BATO

Che doni? Che pazzie?  
 Di già satio m'han reso  
 Queste tue gelosie.

NERINA

La catena, che havesti?

BATO

Eccola quì.

NERINA

E sostentar vorrai,  
Che la tua infedeltà non mi tradì?

BATO

Ah, ah rider mi fai.

BATO

Senti l'ingrato!  
Non ti basta di fede empio mancarmi,  
Ch'anco vuoi beffeggiarmi?

BATO

E non vuoi tu, ch'io rida  
Mentre d'ira t'accendi?  
Più, che saper tu credi.  
Nulla sai, poco vedi, e meno intendi.

NERINA

Forse ne l'osservarti  
Pensi, che cieca io sia!  
Cent'occhi ha per mirar la gelosia.

BATO

Maledetto sia qual sì,  
Che a te in sposo mi legò,  
Haverei proferto un nò,  
Se m'havessi all hor pensato  
D'esser sempre molestato  
Dal tuo pazzo humor così.  
Maledetto sia qual sì.

NERINA

Maledetti ogn'or pur siate  
Voi mariti, che portate  
A' le mogli poco affetto;  
Quando crespo habbiam l'aspetto  
Ci abhorrite, e disprezzate.  
Maledetti ogn'or pur siate.

BATO

Lagnati.

NERINA

Sprezzami.

BATO

Arrabbiati.

NERINA

Sgridami.

BATO

Annegati.

NERINA

Impiccati.

NERINA E BATO

Fa' che vuoi tu.

à 2

BATO

Folle son, se di te mi curo più.

NERINA

Stolta son, se di te mi curo più.

SCENA X

Brenno.

BRENNO

Perfido Fato,

Che i miei disegni

Non secondasti,

Se forse irato

La sù nel cielo

Con me sei tù,

A' placar basti

Gli aspri tuoi sdegni

La sorte varia,

Che si contraria

Hoggi à me fà.

Ferro indulgente,

Che à vendicarmi

Atto non fosti,

Se si impotente

Tua nuda tempra

Essere suol,

In van t'accosti

Presso à quest'armi,

Per farti ingiuria

Tutt'ira, e furia

Ti getto al suol.

Senza haver nulla oprato

Amante sventurato

Inanti al mio bel Sole

Comparire non oso,

Sdegno precipitoso

Accusar mi potrebbe in un sol guardo  
 Di poco affettuoso, ò di codardo.  
 Supplirà questa spada  
 À le mancanze mie, trarò col sangue  
 Al nemico rival l'alma dal petto,  
 Di Fortuna al dispetto  
 Rodope sarà mia, perirà 'l Rege:  
 Animoso mio cor svegliati à l'onte,  
 O non son Brenno, ò ucciderò Creonte.

Scena XI  
 Damira.

DAMIRA  
 SUol de pazzi la Fortuna  
 Cura prendersi tal hor,  
 Mà con me sempre importuna  
 Mai non cangia il rio tenor.  
 Stolta fingermi non giova,  
 Chi nasce pazzo sol fortuna trova.  
 Prego in vano, e tento à vuoto  
 Quell'instabile placar,  
 Hà per me perduto il moto  
 La sua ruota nel girar.  
 Stolta &c.

Un ferro nudo à terra?  
 Da qual seno caddè? par, che la sorte  
 A' miei disegni arrida  
 Somministrando à questa destra l'armi  
 Acciò l'empia dal Mõdo io tolga, e uccida.

Vendicar spero  
 L'offese mie,  
 Non più pazzie.  
 Sdegno guerriero  
 Vieni, e ricetto  
 Fà nel mio petto  
 Ardito, e fiero.  
 Vendicar spero  
 L'offese mie,  
 Non più pazzie.

SCENA XII  
 Prigione horrida.  
 Nigrane.

NIGRANE  
 Marmi spietati, e tenebrosi horrori,  
 Che un'innoce~te imprigionate à torto,

Doppo, che al suolo agonizante, e morto  
 Caduto io sia trà gelidi pallori,  
 Dhe per pietade all'hor fate, che sia  
 Nota à Creonte l'innocenza mia.  
 Stelle maligne, imperversati giri,  
 Che senza colpa reo mi condannate,  
 Doppo, che à pieno le mie sorti irate  
 Satiare havrò ne gl'ultimi respiri,  
 Dhe per pietade, &c.

Scena XIII

Nigrane. Rodope, e Lerino mascherati.

NIGRANE

Maschere in questo loco!  
 Qual Deità pietosa  
 Da due luci velate à questo core  
 Vibra rai di conforto?

RODOPE

Amico amore.

NIGRANE

Mio spirto.

RODOPE

Mio conforto.

NIGRANE

Che gratie?

RODOPE

Che sventure?

LERINO

Che brute stanze oscure!

NIGRANE

Per dar la vita al Rè prigion son reso:  
 Da Brenno lo salvai.

RODOPE

Empia sorte nõ più, già'l tutto hò inteso.

NIGRANE

Come t'introducesti  
 Amoroso mio Sol co' tuoi splendori  
 A' illustrar questi horrori?

RODOPE

Sai, che l'ultimo giorno  
Di Carnevale è questo,  
Ond'io sotto pretesto  
Di voler mascherata  
Queste prigion vedere,  
Con aureo dono indussi  
Ad aprirmi la porta il Carceriere.

LERINO

Et io per complimento  
Di momento in momento  
Aspetto inanti sera  
Quattro palmi di corda, ò una Galera.

NIGRANE

Hor venga quando vuole  
Carnefice spietato à esanimarmi,  
Ch'altro più non desio;  
Un vostro sguardo pio  
Care bellezze amate  
Può le ceneri mie render beate.

RODOPE

Non si parli di morte alma gradita,  
Mentr'io qui son per dare à te la vita.

NIGRANE

E come?

RODOPE

Queste spoglie  
Nel carcere vicino  
Vestiti, e ne l'uscire  
Da quest'horride soglie  
Rappresentando tu la vece mia  
Facilmente potrai con questa frode  
Ingannar il custode.

NIGRANE

E te restar qui vuoi?

RODOPE

Dhe pensa à casi tuoi,  
Lascia di me la cura  
A'la fortuna, e te salvar procura.

NIGRANE

“Non di morte il timore,

M'induce à compiacerti.”

RODOPE

“Nuocere ti potrebbe il trattener ti:  
Vatene.”

LERINO

“Un bell'imbroglio  
Ordite voi qui dentro,  
S'io n'esco fuor, à fé mai più non v'entro.”

RODOPE

Uscito, che sarai  
Con Lerino entrerai  
Ne la Sala d'arazzi, ov'io lontana  
Da la gente di Corte habitar soglio,  
Inanti il Regio Soglio  
Io condurmi farò presa, e legata,  
E in libertà tornata  
Ben io saprò con mie maniere accorte  
Mezo trovar per teco uscir di Corte.

LERINO

E di me niun sento,  
Che per pietade alcun pensier si toglia;  
Vorrò seguirlo anch'io voglia, ò non voglia.

NIGRANE

Ti lascio ò cara.

RODOPE

Vanne,  
T'accompagni la Sorte.

LERINO

In gratia andiamo,  
Per me non veggio l'ora  
Di lasciar questo albergo, e uscirne fuora.

SCENA XIV

Rodope.

RODOPE

O Fortuna severa,  
A' Brenno t'opponesti,  
In vita'l Rè serbasti,  
Le mie trame troncasti,  
Salvasti il reo per far, ch'il giusto pera,  
O' Fortuna severa!

Opri il Fato quanto sà,  
 Che amar voglio fin, ch'in petto  
 Havrò core, e mio diletto  
 Il languir sempre sarà,  
 Opri il Fato quanto sà.  
 Il penar doglia non è  
 Quando un core è amante amato,  
 Star non sdegna incatenato,  
 Chi in Amor trova mercè  
 Il penar doglia non è.

Scena XV  
 Cortile di Erpago.  
 Creonte. Sicandro.

CREONTE  
 Slan di Menfi le Dame  
 Più vezzose, e leggiadre  
 Ne la Sala di Rodope invitate  
 Questa sera à danzar: le feste usate  
 Nel fin di Carnevale,  
 Come lieto far soglio  
 Con la mia Bella celebrar io voglio.

SICANDRO  
 Sarà il tutto esseguito  
 Invitto Sire.

CREONTE  
 Al mio bel Sol gradito  
 Rivolgo il passo; in tanto  
 Preparatevi al ballo, al suono, al canto.

SICANDRO  
 Dhe come ad ogni detto  
 Spira fiamme d'Amor l'acceso Rè?  
 Prigioniero caddè  
 Per vezzosa bellezza  
 Ne la rete d'Amor, nè mai là spezza.

E pur dolce il non amare,  
 Nè provare  
 Strali al cor, fiamme nel petto,  
 Sol mi piace quel diletto,  
 Che non fà l'alme penare,  
 E pur dolce il non amare.  
 E pur caro il non languire,  
 Nè sentire  
 Gelosia, che roda il core,  
 Troppo acerbo è quel dolore,



Che non può l'alme soffrire,  
E pur caro il non languire.

#### SCENA XVI

Brenno.

#### BRENNO

Danze il Rege prepara  
Ne la sala di Rodope! Dhe come  
Opportuno arrivato  
Trà quest'ombre notturne il tutto intesi.  
Ti ringratio ò Fortuna,  
Le tue trecce mi porgi,  
E per la via de' miei desir mi scorgi.  
Ne la sala medesma  
Mascherata io n'andrò, con questo brando  
Eseguirò di Rodope il commando.

È sì bello il crine amato,  
Che quest'alma incatenò,  
Ch'il mio cor, che stà legato  
Non vuole, non tenta, nè scioglier si può.  
Son sì care le catene,  
Che m'han posto in servitù,  
Che adorando le mie pene  
Non chiedo, non cerco, nè bramo di più.

#### SCENA SEDICESIMA

Lerino. Nigrane mascherato, che dorme.

#### LERINO

PER dar tregua al suo duolo  
L'infelice cred'io  
Di sue triste sventure  
La memoria hà sepolta in dolce oblio.  
Smascherarsi non volle; ei dorme, e intãto  
Io veglio, e fo la guardia:  
A fè sento, ch'il sonno  
Comincia à molestarmi,  
Che natura codarda!  
Le luci mie più vigilar non ponno:  
M'è forza al fin corcarmi.  
Nigrane scusami  
Se appresso te  
Qui m'adormento,  
D'oblio soave  
Già le palpebre  
Sparger mi sento.

#### SCENA XVIII

Nerina. Creonte. Nigrane, Lerino addormentati.

NERINA

Mira signor, s'io mento.

CREONTE

Mascherata lei dorme

Col suo Lerino appresso.

NERINA

In quell'abito stesso

Dal tristarel seguita uscir la vidi

Fuori di queste stanze

E per meglio accertarmi,

Ch'ella Rodope fosse

Io volsi qui d'intorno

La partenza spiare, e'l suo ritorno.

CREONTE

Mirasti ov'ella andò?

NERINA

Non l'osservai.

CREONTE

Vedesti

Con chi almeno favellò?

NERINA

Nè meno: mà'l cangiare

Habito, e forme per uscir di Corte

Mi dà, che sospettare.

CREONTE

Perfida gelosia

L'anima m'avvelena,

Temo d'esser tradito

Dal suo bello, e schernito.

Vò in disparte celato à miei sospetti

Trarne de l'opre sue chiari argomenti;

Lasciam, che da se stessi

Si destino i dormienti.

NERINA

“Rodope se in error colta sul fatto

La tua accortezza hor viene,

Vo', che impari à donare

Ai mariti de l'altre auree catene.”

SCENA XIX

Damira.

DAMIRA

MUti silenty voi,  
 Che taciturni sete  
 Dhe perché non potete  
 Animarvi al mio duolo,  
 E voci articolando  
 Discoprirmi colei, ch'io vò cercando.  
 Ove posa, dov'è,  
 Da che lei mascherata  
 Quivi risolse il piè?  
 O Fortuna, che miro?  
 Eccola addormentata.  
 Ah femina impudente,  
 In un letargo eterno  
 Soavemente absorta,  
 Pria sepolta, che morta.  
 Il Fato ti destina,  
 Honorata morrai  
 Per man d'una Reina.  
 Sappi, che chi t'uccide  
 È l'offesa Damira, e non Fidalba,  
 Pazza villana finta,  
 Vendicata sarò, perfida è tempo,  
 Che cadi homai per questa destra estinta.

SCENA XX.

Creonte. Damira. Nerina.

CREONTE

Fermati qual tu sei  
 O Fidalba, ò Damira,  
 O pur l'ombra di lei,  
 Da me à torto tradita.

NERINA

Io resto sbalordita.

DAMIRA

Ombra non son, nè meno  
 Fidalba di costei figlia supposta,  
 Son Damira, che vive  
 Per clemenza di Stelle  
 Da la barbarie tua cruda, e spietata  
 In vita riserbata.  
 “Se ancor satio non sei  
 Di renderti al mio honore”  
 “Per un seno impudico  
 Implacabil nemico,  
 Eccoti il ferro, prendi,

Traffiggi questo petto,  
 Estingui nel mio sangue  
 Le fiamme dell'affetto,  
 Che à te fedel portai,  
 Svena ò pigro, che fai?  
 Mà per non farti al Mondo  
 Mostro di crudeltà,  
 Pregoti per pietà  
 Prima a scordarti d'essermi consorte,  
 E poi dammi la morte."

CREONTE

Non più Damira, oh Dei!  
 Vinto già mi confesso,  
 Conosco i falli miei, torno in me stesso.  
 Perdonami s'errai,  
 Tanto t'adorerò, quanto t'odiai:  
 Ma come ti salvasti  
 Entro l'acque del Nilo?

NERINA

Io tel dirò;  
 Bato à caso pescando  
 Sù le rive del fiume  
 La vide, e l'aiutò

DAMIRA

Io Fidalba mi finì  
 Pastorella d'Egitto  
 Priva de genitori, e disperata.

NERINA

Indi per nostra figlia  
 Noi l'adottammo, e come tal fù amata.

DAMIRA

Se ritorni pentito  
 Mio consorte gradito  
 A unir nel primo nodo i nostri cori  
 Condonar voglio à Rodope gli errori.

CREONTE

I tuoi trascorsi oblia, mitiga l'ira,  
 Rodope d'altri sia, torno à Damira.

SCENA XXI

Lerino. Nigrane. Brenno. Creonte. Damira. Nerina.

LERINO

Signor destati, ohimè!  
Quanta gente! ecco il Rè.

Quì entra in sala Brenno mascherato, & sfodera la spada contro Creonte

LERINO  
Fermati.

CREONTE  
A mio cospetto  
Tanto ardire si prende?  
Con l'armi si contende?  
Soldati ò là arrestate  
Quel temerario.

LERINO  
S'io quì mi fermo  
Mostrerò poco ingegno,  
Piedi à voi mi consegno.

CREONTE  
Rodope?

NIGRANE  
Son Nigrane.

CREONTE  
Tu Nigrane?

NIGRANE  
Io quel sono,  
Che dal caso guidato in tua difesa  
In questa Reggia ò Sire  
Con opportuna aita  
A te due volte preservò la vita.

CREONTE  
Tu sprigionato? e dove  
Quelle spoglie involasti?  
Come introdurti osasti  
In queste stanze, ed in qual guisa dimmi  
Due volte preservasti  
A me la vita infido,  
Se tormela tentasti?  
Dov'è Rodope ò amici?

NERINA  
Ell'è in prigione.

CREONTE

Rodope carcerata! ò Cieli, e quando?  
Chi senza il mio comando  
In prigione la condusse?

NIGRANE  
Forza d'amore ò Sire  
A imprigionarsi in vece mia l'indusse.

CREONTE  
Sia tosto à me condotta.  
Così strano involuppo  
Trà tanti casi involto  
Da la bocca di lei  
Vò che resti disciolto.  
Smascheresi il prigioniero.  
O stupore, che miro?  
Brenno è questi il bandito?

BRENNO  
Fortuna m'hai tradito.

NIGRANE  
Il traditor tu sei.

BRENNO  
Cieco, e possente Amore  
La guida fù de precipitij miei.

CREONTE  
Confuso più che mai  
Trà tante stravaganze io quì mi rendo,  
Nè l'origine occulta  
Di questi casi intendo.

NERINA  
Curiosi accidenti.

DAMIRA  
Stravaganti successi.

CREONTE  
Temo d'occulti eccessi.

SCENA ULTIMA  
Rodope. Creonte. Damira. Nerina. Brenno. Nigrane.

RODOPE  
Che eccessi? pari à i tuoi  
Qui scoprirne non puoi.  
Se Damira morì, Rodope mora?

In onta tua crudele  
Vive Rodope ancora.

CREONTE  
Io crudele? già mai  
La tua morte bramai.  
Tu nell'udirmi errasti,  
Delle mie voci il senso equivocasti.  
Viva è Damira.

DAMIRA  
E al suo Cōsorte unita  
A Rodope concede  
Cui già morte bramò, perdono, e vita.

RODOPE  
Meraviglie, che sento?

BRENNO  
Signor, il ferro è questo,  
Che ministro mi fù di tradimento:  
Ecco à tuoi piedi un reo  
Mostro d'infedeltà,  
Castigami, ch'indegno  
Son di regia pietà.  
Quell'io son, che invaghito  
Di Rodope, per brama  
Di possederla ucciderti tentai.

RODOPE  
Io gli'lo commandai,  
Da tuoi detti delusa;  
Ciec'ira femminil degna è di scusa.

CREONTE  
Perfido.

NIGRANE  
Dal tuo ferro  
Io due volte Signor salvo ti resi.

CREONTE  
Ingannato t'offesi.

RODOPE  
Io di Nigrane accesa  
Di quelle spoglie mascherata uscii  
Fuori di corte, e in carcere introdotta  
Da pensieri amorosi  
Cambiai le vesti, e in libertà lo posi.

CREONTE

Con quai mezi possenti,  
Per quali occulte vie Cielo sciogliesti  
Sì confusi accidenti.

DAMIRA

Mio Rè, dhe non volere  
Trà le nostre allegrezze  
I castighi introdurre, e le tristezze.  
Pregoti à condonare  
A Brenno i suoi trascorsi,  
Violenza d'Amor lo fece errare.

CREONTE

A te nulla si neghi.  
Per sua pena sol basti  
Torli Rodope, e unirla  
In presenza del reo  
Al suo fido Nigrane in Himeneo.

BRENNO

Gratie ti rendo ò Sire  
Del concesso perdon, ma quella morte,  
Che data non mi fu da tua clemenza,  
Mi darà il duolo in breve  
Sforzandomi di Corte à far partenza.

RODOPE

Nigrane?

NIGRANE

Anima mia.

RODOPE

Son pur tua.

NIGRANE

Sì sei mia.

CREONTE

Innocente mia bella  
Mi rilego al tuo seno.

DAMIRA

Sorte nimica, e fella  
I turbini cangiati hà in Ciel sereno.

RODOPE

Per mezo de miei casi



Doppo un mar di tempeste  
Lieti approdate, e fortunati à riva.

DAMIRA  
Viva Rodope.

RODOPE  
Piano:  
Aura troppo seconda  
O rinata Reina  
In mio favor da la tua bocca spira.

RODOPE, NIGRANE, CREONTE E NERINA  
Viva viva Damira.